# يا وطني

حب السلام ووحدة الشعب واتصال الوجود مع ثبات الشخصية رغم تقلب الدهور والأحوال — هذه هى سماتك التى تنفرد بها ياوطنى وتعتز . كل عدوان على أرضك فاشل ، وكل سعى لتمزيق رباطك خائب ، وكل محاولة لطمس حضارتك العريقة مردودة ، لابد أن ترابك مقدس . ظن الأغرار أن حبك للسلام وهن واستباحة ؛ فاذا بك اذا نزلت الشدة أنك القوى القادر على تحمل المسئولية رغم كل الصعاب ، وعلى اقتال أحر القتال من أجل نصرة الحق والخير ، من أجل الحرية والدفاع عن الكرامة . أنت الذى انبريت للمغول وهزمت جحافلهم وهزمت الصليبيين وكسحتهم ، وانتصرت على كل من سولت له مطامعه أن يحتل أرضك ، تأبى طبيعتك الا أن تلفظه كما يلفظ البدن كل دخيل غريب ، وبقيت دائما للأمة العربية قلبها النابض ودرعها الواقى . لا يدير المجد راسك ، ولا تتخلى عن وداعتك وابتسامتك ولا تسأل عما تفعل أجرا أو ثوابا . قل لى أى عجب أنت وأى سر فيك ؟

هاهى أيام تمتحنك ياوطنى من جديد ، فتثبت مرة أخرى أن مصر هى مصر ، هى التى تنبرى لتحمل المسئولية لكسر العدوان ورد الظلم والدفاع عن الشرف وتطهير أرض العروبة من السرطان الخبيث . غر هذا العدو الغاصب صبرك وحلمك ، فتوالت جرائمه ، وتصاعد تبجحه وتعالى وعيده وتهديده ، كأن لن يقدر عليه أحد ؛ عبق الجو بأكاذيبه — وهل يخجل السفاح من الكذب ؟ — يزعم أن باطله هو الحق ، وأما حقك أنت ياوطنى وهو أبلج فينبغى اهداره ، كان الأولى به أن يتقى غضب الحليم . وسيخيب كذبه ومكره ولؤمه وعدوانه كما خاب من قبل حسابه . ظن أن أرض العرب سداح مداح يسكنها شعب مفكك الأوصال غارق فى الجهالة والتخلف ، وهو فوق ذلك رقيق كله فى يد أوربا ، لا حول له ولا طول ، وأن مصر تقف فى عزلة منه ؛ فريسة للاستعمار هى الأخرى . هذا كان حسابه وقت عدوانه ، ولو بقيت فى رأسه اليوم ذرة من عقل أو صواب لأدرك أن هذا الحساب كان مغلوطا ، وان الأوان قد آن ليحمل عصاه ويرحل ليلحق بفلول الاستعمار البائد ، ليس من العجيب أن تقف اليوم سوريا الى جانب مصر ، أو العراق أو الكويت ، بالمشاركة الفعلية فى حمل العبء لا بتأييد أدبى فحسب ، انما أعجب العجب أن تبرز الجزائر فى الميدان وتمد يدها لتضعها فى يد مصر ، الا يكفى هذا وحده لاثبات أن حساب العدو كان مغلوطا . ان نشوتنا باخوة الجزائر تهون من أجلها كل شدة . حتى حين كنا نحلم لم نخطىء ، فهاهى قد تحققت الأحلام ؛ كأننا كنا والقدر على ميعاد .

أنت يا وطنى لا تطالب الا بما هو حق لك : سيادتك كبقية الدول على أراضيك ومياهك الاقليمية أما أن هذا الحق يقلق عدوك لأنه يقوض دعائمه فهذا هو شأنه ، ينبغى أن يتحمل نتائج الحساب المغلوط .

لم تعد الأمة العربية اليوم مثلها بالأمس . فقد تحررت ، وتوثق رباط من الأخوة والتساند بين أعمدتها الرئيسية بفضل تشابه القوى التقدمية فيها ، وعما قليل ستتحقق الوحدة الشاملة ، هذه هى حقائق آن الأوان لأن يراها ويعمل حسابها هذا الاستعمار الجديد الذى لايزال تسانده بعض من الدول الكبرى ، كأنما تبنى هى الأخرى حسابا مغلوطا على أنقاض حساب مغلوط . انتهى عهد الاستهانة بالأمة العربية وعدها هملا لا يؤبه له فى ميزان القوى ، انتهى عهد نهب خيراتها واستغلال هذه الخيرات فى محاربتها واذلالها واضطهادها ، انتهى عهد التشكيك فى قدراتها على الفعل وهى اليوم على أفعال كثيرة لقديرة ، هذا هو العدل الذى تطالب به ياوطنى ، لا منحة ولا تكرما .

وفى هذه المجابهة اليوم بين الأمة العربية وعدوها ومن ورائه أنصاره ليست المسألة مسألة دول أو حكومات بل مسألة المواطن العربى أينما كانت أرضه . ينبعث من قلبى نداء اليه ، نداء أخ لأخيه ، أن يدرك اللحظة التاريخية الحاسمة التى تمر بها أمته ، وان يحشد كل قواه الروحية والمادية لمناصرتها والاشتراك فى الزحف المقدس ضد المغتصب الدخيل . ولابد أن ننتصر ، لأن الحق والعدل معنا ، سنذوق لذة النصر وحتى من قبل فاننا نذوق لذة الشعور بهذا الالتحام الكامل بين أفراد الشعب وبينهم وبين قائدهم الأعلى ، كأنما تمثل فيه قلب الأمة العربية وطاقاتها الجبارة بشرا سويا .

يحيى حقى

# عقبات ..

## فى طريق النقد العربى الحديث

بقلم : الدكتور محمود الربيعى

كتب ت٠س٠ اليوت فى عام ١٩٣٢ يقول لو أن الكتاب كتبوا عندما يكون لديهم ما يقولونه فحسب ، ولم يكتبوا لمجرد الرغبة فى الكتابة ، أو لانهم يشغلون مناصب تتطلب منهم أن يؤلفوا كتبا ، ما كانت الكتب النقدية الجديرة بالقراءة لتكون قليلة جدا بالقياس الى مجموع النتاج النقدى » (١)

ولا أعرف قولا ينطبق على حياتنا النقدية الحديثة كما ينطبق هذا القول . ويبلغ هذا الانطباق مداه فى حركة النقد المعاصر ٠ ان القارىء للانتاج النقدى الحديث لا يستطيع أن يهرب على رأس كل مرحلة من مراحل قراءته من مواجهة تساؤل ملح ، يشتد الحاحا أمام الانتاج النقدى المعاصر ، مؤداه هل هذا العدد الهائل الذى تخرجه المطابع من الكتب والمقالات النقدية يمثل استجابة جادة لمشكلات حقيقيةواجهت اصحابها ، وكان من الضرورى ان تكتب هذه الاعمال للتعبير عنوجهة نظر خاصة بالنسبة لهذه المشكلات من حيث تشخيصها أواقتراح حلول لها ؟ والاجابة التى تفرضها معظم هذه الاعمال على الذهن اجابة بالنفى للاسف الشديد ، ذلك لانها لاتزيد ــ فى حالاتها الحسنة ــ عن أن تكون اعادة لكتابة مجموعة من المعلومات بين دفتى كتاب واحد بعد أن كانت مبعثرة فى مجموعة من الكتب ،وأكثر ما يتجلى ذلك فى انتاج المطابع من الكتب التى تحمل طابعا اكاديميا ٠ وقد ينحدر هذا الانتاج الى مستوى يكون فيه استهانةصريحة بالمسئولية العلمية ، وبرسالة الناقد الادبى (٢) ٠

ويبدو أن كتابا كثيرين من المشتغلين بالنقد الادبى فى المحيط الجامعى ، الذى أنتمى اليه ، يكتبون لانهم يحتلون مناصب من المحتم عليهم فيها ان يؤلفوا كتبا كمايقول اليوت ٠ وقد يكون فى مقدمة الدواعى التى تجعل الكتابة امرا حتميا ربط الترقية بالانتاج المنشور ٠ وهناك ، الى جانب ذلك ، طائفة تجاوزت هذه الضرورة بوصولها الى اعلى درجات السلم الوظيفى فى هيئة التدريس ، ولكنها مازالت تنتج بغزارة ، انتاجا يحمل نفس الطابع ٠ ويظهر ان لهذا النشاط أيضا دواعيه عند أصحابه ، من البقاء فى الصورة بالنسبة للقارىء ، محافظة على

(١) T.S. Eliot, The Use of Poetry and The use of Criticism, Faber & Faber, P. 20.

(٢) فى ذهنى وأنا أكتب هذا الكلام عشرات الأمثلة والأسماء ، ولكننى سألتزم بالنسبة للنقد المعاصر ، هنا وفى بقية المقال ، بعدم ذكر أمثلة ، أولا لأن الظاهرة أشد وضوحا وأوسع انتشارا من أن يستدل عليها ببضعة نماذج ، وثانيا لأن هدفى ليس اثارة الحساسيات التى لا تزيد ، لو أثيرت ، على أن تضيف مضاعفات الي مسألة حساسة بطبيعتها ، وانما هدفى هو بسط مجموعة من الحقائق التى أعتقد أنها لاتثير خلافا كثيرا أملا فى الوصول الى نتيجة مفيدة تخدم الفرع الذى أهتم به ٠

« السمعة العلمية » ، أو خوفا من الوقوع فى دائرة النسيان ، أو لاعتبارات أخرى أخشى أن تكون اقل وزنا بكثير من الاعتبارين السابقين .

هذا النوع من الانتاج الغزير الذى تحركه دوافع غير علمية يشكل خطرين اساسيين على الحركة النقدية ، أو قل يشكل صورة من الخطر ذات وجهين : احدهما أن « الكم » ووفرة الانتاج — وأنا تكلم الان عن المجموع — اصبح اساسا من اسس التقدير ، وهدفا فى ذاته ، وثانيا ونتيجة لتحويل الجهد الذى كان مفروضا أن يبذل اساسا فى القراءة والتفكير الى عملية الكتابة — نشأ نوع غريب من كتاب النقد الادبى يمكن ان اطلق عليهم النوع الذى يكتب قبل ان يقرأ . أما عن الخطر الاول فهو موجود ومتزايد ، وهو يهز — حتى القاعدة — قيمة من القيم التى ينبغى أن يقوم عليها بناء حياتنا الثقافية عموما وهى « ماذا كتب ؟ » ، « وكيف كتب ؟ » لا « كم كتب ؟ » . لقد وصل الاعتزاز بالكم الى حد مزعج ، وأصبح من المألوف أن تسمع فى محيط المشتغلين بالنقد الادبى عبارات تتردد وكأنها مسلمات من مثل « ماذا كتب فلان حتى يزعم لنفسه مكانا فى النقد الادبى ؟ ان انتاجه مجموعة من المقالات لاتتجاوز عدد اصابع اليدين ! » أو « لقد دفعت الى المطبعة بآخر كتبى وهو يقع فى سبعمائة من القطع الكبير! » وتبقى بعد ذلك مجموعة من الاسئلة بغير اجابة : اى شىء ناقشت هذه المقالات والكتب ؟ كيف ناقشته؟ ماذا قدمت من وجهة نظر خاصة تساهم فى اثراء التحليل أو الحكم الادبى ؟ . تبقى هذه الأسئلة بدون اجابة ، وكأن الاجابة عنها شىء ثانوى ، وكأن الشىء الاساسى هو أن يخرج للناس كتاب فى سبعمائة صفحة من القطع الكبير !

لقد أدى هذا الولع الشديد بالكم الى الوجه الثانى من اوجه الخطر وهو أن الكتابة اصبحت مسألة تحول بين الكاتب وبين القراءة الى درجة يحس معها بعض « المؤلفين » أن وقت القراءة وقت ضائع ، وأن الوقت المستثمر حقيقة هو الذى ينفق فى ملء الصفحات . والحقيقة أن ظاهرة عدم القراءة نتيجة للانشغال بالكتابة مسئولة الى حد كبير عن الضحالة التى يتسم بها معظم الانتاج النقدى . وقد وصلت المسألة فيما اعتقد حدا اصبحت كثرة الانتاج النقدى فيه مشكلة فى ذاتها ، وأصبح عدم تشجيع هذا الفيض من الكتابات، بل ومقاومة هذا الفيض ، ضرورة ينبغى ان يعمل لها القلة القليلة التى تحرص حرصا حقيقيا على سلامة « الكيف » فى الانتاج النقدى ، باعتباره المستوى الوحيد اللائق بالعقل البشرى المثقف .

ان مما يساهم فى تخفيف حدة الاحساس بأهمية « الكم » داخل الجامعة القضاء على سباق « القوائم الطويلة » فى الانتاج فى عملية الترقية . ولكن اهتماما خاصا ايضا ينبغى ان يوجه اليها خارج الجامعة . ان الصحافة الادبية والدوريات شبه العلمية عندنا تقوم بدور ضار فى تشجيع الكم ، حيث يحس القارىء احساسا قويا فى معظم الحالات بأن اعداد المقال او الكتاب قد تم بطريقة الية متسرعة ليلائم الموعد المحدد لظهور الصحيفة ، أو العدد التالى من السلسلة . وتنتهى المسألة الى ان عملية الكتابة تتحول الى مجرد مهنة لاتعنى اكثر من ملء مجموعة من الصفحات على رأس كل فترة زمنية معينة .

بعد هذا الكلام العام حول طغيان الكم على الكيف فى التاليف النقدى أحب أن أتناول بعض المعوقات الموضوعية فى داخل هذا الفرع ومن هذه المعوقات فى نظرى اللغة التى يستخدمها النقد الأدبى . ولغة النقد الأدبى موضوع طويل ومتشعب ، ومن الممكن أن يتناوله الانسان من زوايا كثيرة . وأبدأ بملاحظة عامة فأقول ان نوع اللغة التى استخدمها النقد العربى الحديث منذ بداية نهضته ، وحتى الان ، ساهم ، ولا يزال يساهم ، فى توسيع الهوة بينه وبين ما يراد له من الموضوعية ، والدقة ، والانضباط .

لقد أحرزت فروع اخرى كالفلسفة ، وعلم الاجتماع ، وعلم النفس ، وعلم اللغة تقدما ملحوظا فى تطوير وسائل التعبير لديها ، وفى ضبط وتحديد مفهوم المصطلحات التى تستخدمها . وقد كان هذا كسبا ميز تلك الفروع ، ووضع حدودها ، واقترب بها

خطوات واسعة من الموضوعية المنشودة ،بينما ظل النقد الادبى عندنا يتعامل - فى عمومه - بلغة فضفاضة قد تصلح لكل شىء ، وقد لاتصلح لشىء على الاطلاق • لقد استخدم ، ولا يزال يستخدم ، مجموعة من الاساليب الانشائية قد تصلح وسيلة لاختبار القدرة على نوع معين من التعبير اللغوى كهدف فى ذاته ، ولكنها لا تصلح وسيلة للتعبير العلمى الموضوعى • وبذلك فصل هذا النوع من النقد الادبى نفسه عن تيار المد الحضارى نحو الموضوعية ، واصبح كما يقول المتهكمون مطية ذلولا يتحول اليه كل من اخفق فى احد الفروع الانسانية الاخرى •

هذه اللغة الانشائية غير العلمية التى يستخدمها بعض المشتغلين بالنقد الادبى وسيلة للتعبير تأخذ أحد مظهرين • مظهر تقليدى لايفرق بين مفهوم اللغة كوسيلة موضوعية للتعبير ، وبينها كوسيلة لاظهار البراعة اللفظية • هذا المظهر يبدو واضحا عند الكتاب الذين تربت لديهم وسيلة التعبير عن طريق حفظ القوالب اللغوية التقليدية ، ونشأوا على التفكير فى اللغة على أنها مجموعة من الانماط الاسلوبية ، لا على انها وسيلة اتصال حية • أما المظهر الثانى فيتجلى فى استعمال المصطلحات الغائمة ، والكلمات المترجمة ، استعمالا عشوائيا غير محدد • ويكثر هذا عند « هواة » الثقافة الاوربية الحديثة الذين ألموا ببعض قشورها ، ولكن لم يتح لهم نصيب حقيقى منها • واعتقد أن المظهر الثانى اشد خطورة على النقد واشد تعويقا له من المظهر الاول • فى المظهر الاول نحن - على الاقل - أمام انسان صادق مع نفسه ، يعبر بالطريقة التى يجيدها ، ويعتقد انها الطريقة الصحيحة للتعبير ، أما فى المظهر الثانى فنحن امام انسان يحاول أن يوهمنا ، عن طريق الخداع ، بأنه قد استقى الشىء من مصادره الاصيلة الحديثة، وانه يعرف مالا يعرفه غيره من مفاهيم ومصطلحات • وفى هذا تخريب متعمد من شأنه أن يحجب الرؤية الصحيحة عن الناس ، ومن شأنه أن يساهم فى تخلف النقد الادبى وتعويق نمائه •

ان النقد العربى الحديث لم ينجح بعد فى تطوير ادواته التعبيرية ، وفى تحديد لغة خاصة به • ولا أعنى باللغة الخاصة ان تصبح لغة النقد كلغة المعادلات الرياضية ، ولكننى اعنى ان يسيطر النقد على مصطلحاته ، ويحدد مفاهيمها ، بحيث يصبح واضحا ان هذه اللغة ، بهذه المفاهيم ، وتلك المصطلحات ،هى لغة النقد الادبى المتميزة عما عداها • بهذا المستوى يمكن ان يكتسب النقد الادبى نوعا من الاحترام الذى اكتسبه العلم فى انضباطه وموضوعيته • ومن ناحية اخرى لايمكن ان يصبح النقد علما لأن المادة الاولى التى يتعامل معها ، وهى الادب ، تحميه من هذا الخطر الآن ودائما .

لم ينجح النقد العربى الحديث حتى الان مثلا فى الاتفاق على قدر يعتد به من المصطلحات • واقصد بهذه المصطلحات الثروة اللغوية المطورة والمتبناه من الرصيد اللغوى العام ، بحيث يكسبها النقد الادبى من المعانى الخاصة ما تصبح معه ذات أهمية معينة حين تنتسب اليه فى معانيها العامة ، أو فى بعض جوانب معانيها • كذلك لم ينجح النقد العربى الحديث اى قدر من النجاح فى الاتفاق على ترجمة المصطلحات الغربية ، والاضطراب الكامل فى اذهان القراء يمكن ان يتضح من الاسئلة التى يواجه الانسان بها من الطلاب عن الفرق بين « الرومانتيكية » و «الرومانطيقية»، والرومانسية، والرومانتية » وهى كلها كلمات مستعملة فى مقابلة مصطلح Romanticism أو عن الفرق بين « مسرح العبث » و « مسرح اللا معقول » فى مقابل Theatre of Absurd أو عن الفرق بين « تيار الوعى » و « تيار الشعور » فى Stream of consciousness مقابل وحتى فى مقابل مصطلح شائع كمصطلح Novel ما يزال الاستعمال مترددا بين « رواية » و « قصة طويلة » ، كذلك ما يزال مصطلح Plot فى الفن القصصى والمسرحى حائرا بين « الحكاية » ، «الحبكة الفنية » الخ • هذه أمثلة قليلة ذكرتها لمجرد تواردها على ذهنى فى تلك اللحظة ، والا فأنا واثق من ان هناك عشرات من الامثلة الاخرى التى ربما كانت اكثر دلالةعلى ما أريد أن اقول • والمهم على كل حال ان ذلك يدل على

اننا فى الوقت الذى نشتغل فيه بأحدث وادق واعمق القضايا النقدية نغفل عن حقيقة أولية، وهى ان تحديد المصطلحات والاتفاق عليها هو نقطة البداية .

ان الحقيقة الموضوعية تضيع فى كثير من القضايا التى يدور حولها النقاش نتيجة لهذا الاضطراب وعدم الانضباط فى مصطلحات النقد الادبى ، وفى لغته عموما . ذلك ان أحد أطراف المناقشة غالبا ما يتحدث لغة غير اللغة التى يتحدثها الطرف الاخر ، حيث يتحدد معناها فى ضوء ثقافته الخاصة ، ومفهومه الخاص . ونتيجة لذلك يصبح الوصول الى اتفاق حول المسألة المعروضة للنقاش أمرا صعبا للغاية .

على ان هناك نقطة اخرى تتصل بلغة النقد الادبى ، وتحولها فى احيان كثيرة عن مسارها الطبيعى ، وهو التعبير عن الحقائق الموضوعية ، الى ان تكون وسيلة للتجريح الشخصى . ولا أدرى لماذا تشيع ظاهرة الانحراف هذه فى مجال النقد الادبى اكثر من شيوعها فى اى مجال ثقافى اخر . وسوف لا اهتم بهذه الظاهرة فى جانبها الاخلاقى ، مع ان لها عدة تأثيرات اخلاقية بعيدة المدى ، واركز فقط عليها باعتبارها معوقا من معوقات التقدم فى طريق النقد الادبى نحو الموضوعية .

ولا يملك الانسان الا ان يشير ـ بأسف شديد ـ الى المرات العديدة التى تحول فيها النقد الادبى ـ على يد فرسانه ـ الى محض سباب شخصى يدخل تحت طائلة القانون .

ان تاريخ ظاهرة السباب الشخصى هذه قديم قدم النهضة النقدية نفسها ومن أمثلتها كتاب « رسائل النقد » المطبوع سنة ١٩٣٧ لرمزى مفتاح ، وقد نشر بعضه فى مقالات قبل هذا التاريخ . وثيقة لا تشرف صاحبها كثيرا، فهو باستثناء بعض الابحاث العلمية القليلة التى يحتوى عليها ، مجموعة من الشتائم الحادة الموجهة الى العقاد والمازنى فى معرض الدفاع عن شكرى ، واى جزء فيه يصلح نموذجا للاستشهاد . ومن امثلتها ايضا كتاب « على السفود » المنشور سنة١٩٢٩ الذى أثبت أن الحركة النقدية لم تحقق تقدما ملحوظا ، أو غير ملحوظ ، فى هذا المجال . كذلك سجل الدكتور محمد مندور فى كتابه « فى الميزان الجديد » المنشور فى مرحلة متأخرة ( ١٩٤٤ ) ما وجه اليه من شتائم شخصية باسم النقد الادبى ، فى مناقشة له مع انصار العقاد ، حول نظرية « الشعر المهموس » التى كان يدعو اليها ، والتى رأى نفسه مضطرا ، على ضوئها ، الى عدم التحمس لشاعرية العقاد .

ولو كانت هذه الظاهرة ، ظاهرة الشتائم، ظاهرة تاريخية تمثلت فى بعض مراحل التطور فى النهضة النقدية الحديثة ، ثم اختفت فيما بعد ، نتيجة للوصول الى تقاليد معينة تحكم المناقشة ، ما حفلت بالحديث عنها هنا . ولكنها كانت حتى الامس تلقى جوا ملتهبا تتنفس فيه ، ومن الممكن ان تعود فى ايه لحظة . ومن المؤسف أن تفتح بعض الدوريات شبه العلمية الباب واسعا لمثل هذا السباب الشخصى الذى لا ادرى على من تعود فائدته ، والذى يسىء اساءة بالغة الى النقد الادبى ويقلل من الفرص المتاحة له فى الوصول الى مستوى لائق . لقد وصلت هذه المهاترات الشخصية ، التى لم تقف عند حد ـ الى الاتهام فى العقيدة ،واستعداء الرأى العام والسلطات، كل هذا باسم النقد الادبى !! . ولقد كان من نتيجة ذلك تيقظ بعض الغرائز العدوانيةلدى مجموعة من طلاب الابحاث ، فتزاحموا يريدون الحصول على درجات علمية فى موضوعات من مثل « المعارك الادبية » . ولقد ثبت بمناقشتهم ان الزاوية التى تستهويهم أكثر من غيرها هى زاوية الاثارة ولفت الانظار ، وان البحث العلمى يمكن ان يختلط فى اذهانهم بعنصر التوتر والاثارة الموجودة فى القصص البوليسية ، وبعنصر الشجار فى « افلام رعاة البقر » .

بقى أخطر وأهم المعوقات التى تحول ، فى نظرى ، بين النقد العربى الحديث وبين تحقيق ذاته كاملة ، واقصد بتحقيق ذاته كاملة الوصول الى نظرية نقدية عربية حديثة . ذلك المعوق الخطير هو الطريقة التى طبقت بها نظريات النقد الاوربى ، وما تزال تطبق على الادب العربى ، وكذلك الطريقة التى تقدم بها نظرياتالنقد الغربى الىالقارىء العربى.

ولا جدال فى أن النقد الاوربى بعيد الاثر فى النهضة الادبية والنقدية الحديثة ، وحركة الاحياء الأدبى فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين تدين بالفضل للثقافة الاوربية الواسعة التى كان يتمتع بها الرواد، والتى نجحوا فى أثراء الفكر العربى عن طريقها . ولكن يبدو أن النجاح الذى أحرزه الرواد ، والذى كان من بعض مظاهر روح الجدة التى سرت فى الادب والنقد ، أغرى الاجيال اللاحقة التى أتيح لها الاتصال بالفكر الاوربى ، بتطبيق النظريات النقدية الاوربية على أوسع نطاق ، وبدون تحفظات . وقد وصل استمراء التطبيق هذا فى اعتقادى الى حد اصبح يشكل معه عائقا فى سبيل الوصول الى وجهة نظر مستقلة .

ويلاحظ منذ بداية تطبيق النظريات الغربية على الأدب العربى أن هذا التطبيق لم يخضع لخطة مدروسة ، أو مقاييس ثابتة ، وبعبارة أخرى لم يكن مسبوقا ولا مصحوبا بأى نوع من التنظيم ، أو التعرف الشامل على مدى ملاءمة النظرية المطبقة على المادة التى تطبق عليها . لقد طبق الرواد خليطا من النظريات الاوربية من القرن الثامن عشر ، ومن أوائل وأواخر القرن التاسع عشر ، وطبقوا نظريات من فرنسا ومن انجلترا ، وطبقوا نظريات كانت قيمتها قد بدأت تهتز اهتزازا شديدا فى بيئتها الاصلية ، كما حدث فى تطبيق العقاد للنظرية الرومانتيكية الانجليزية فى النقد فى الوقت الذى بدأ فيه تصدع هذه النظرية أمام هجمات ناقد العصر الفيكتورى ماثيوارنولد .

وقد حدث فى المرحلة التالية لمرحلة الرواد، وهى مرحلة تقديم النظريات الغربية للقارىء العربى عن طريق الترجمة ، أو عن طريق العرض ، والتى مازالت مستمرة ، حدث فيها من الخلط والاضطراب أضعاف ما حدث فى تطبيق النظريات على الأدب ، حيث قدمت هذه النظريات بطريقة ناقصة ومرتجلة ، ، دون تخطيط أو هدف واضح يمكن أن تؤديه للفكر العربى . ولقد تحكمت الثقافة الشخصية ، والميول الشخصية فى ذلك الابتسار الى حد كبير ، ولكن الخطأ الاساسى الذى تكرر كثيرا تجلى فى تقديم وجه واحد من النظرية على أنه كل النظرية ، فكان يقدم الجانب الفرنسى مثلا أو الانجليزى من نظرية معينة على انه كل شىء ، وانه الصورة الكاملة الاوربية لهذه النظرية .

وحين نستعرض الحركة النقدية المعاصرة عندنا نرأها تموج باتجاهات القرن العشرين النقدية فى أوربا ، ونسمع الاصوات ترتفع بها جميعا ، نظرا وتطبيقا ، فى وقت واحد فلا يسمع أحد أحدا ، ويسيطر على الحياة النقدية نتيجة لذلك جو من الصخب يساعد على ضياع الحقيقة . فى حركة التاليف النقدى المعاصر يستطيع الانسان أن يرى « النقد الأكاديمى » الذى يميل الى تقسيم الادب الى فترات ، ويستعين بمجموعة كبيرة من الحقائق غير النقدية ليصل الى حكم نقدى، كحقائق التاريخ والاجتماع والسياسة وحقائق حياة المؤلف ، نرى هذا الاتجاه جنبا الى جنب مع اتجاه « النقد الجديد » الذى ينادى بالاعتماد على التحليل اللغوى للنص ، ولا يدخل فى تقدره والحكم عليه أية اعتبارات خارجية . وبين هذين الطرفين البعيدين نجد من ينادى « بالنقد النفسى اللغوى » كما دعا اليه رتشاردز ، ومن ينادى « بالنقد الموضوعى » الذى حمل لواءه اليوت . والى جانب كل هذا تتجه مجموعة من النقاد مخلصة ومتحمسة لاتجاه « الواقعية الاشتراكية »فى النقد الادبى ، ومجموعة أخرى الى الدعوة لادب « المواقف » الوجودى . على أن الصورة لم تتم بعد ، فهناك دعاة الى التحليل النفسى للادب على طريقة فرويد فى تحليل اللاشعور ، ودعاة الى « النقد الاسطورى » الذى تطور عن الانثروبولوجى الثقافى ، وعن تفسير يونج لعالم اللاشعور على انه رصيد « للانماط العليا » . ويهدف الاتجاه الاخير الى الكشف عن الاساطير الأساسية للجنس الانسانى الكامنة فى الآداب جميعا .

ينبغى أن يكون واضحا رغم كل هذا أننا لا يمكن أن نعتمد فى حياتنا النقدية على نظريات أجنبية الى الأبد ، والا فقد اعترفنا بهزيمتنا فى المعركة الشريفة لتحقيق الذات العربية .

ان النظرية الغربية غير محدودة الفائدة بالنسبة لبيئتها ، وخدمة النصوص التى تكاملت هذه النظرية فى ظلها . أما فى البيئات الغربيه ، والبيئه العربية من بينهما ، فنفع هذه النظريه محدود ومؤقت بالضرورة . ان مناهج النقد الغربى لم تنشأ فى فراغ ، ولم تكن ابدا صيحات كصيحات « الموضة » ، وانما نبعت أساسا من نصوص التراث وتطورات مرتبطة به ، هذه النصوص التى تتتابع فى الزمن تتابع الموجات المتصلة فى المحيط الواحد . وهذه المناهج تتلاحم تلاحما حيا لتكون فى النهاية رؤيه نقدية واحدة متكاملة — هذا على الرغم مما قد يبدو أحيانا من أن بعض هذه المناهج يمثل ثورة جذرية على البعض الاخر . ومعنى هذا ان لهذه المناهج مجتمعه قيمتها الثابتة ، وأن التفكير فيها على انها مناهج متنافرة متناقضة واستخدامها على هذا النحو ، لا يتيح لها أن تحقق النتيجة التى يمكن ان تحققها فى بيئتها الاصلية .

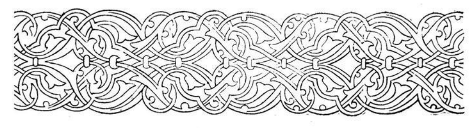
لقد كان من نتيجه التفكير فى هذه المناهج على هذا النحو الجزئى أن دارت مناقشات حادة بين بعض النقاد ، تجلى فيها الالتصاق الشديد بهذا المنهج أو ذاك ، والتعصب له . وقد صور النقاد — دعاة الاتجاهات — الخلاف بينهم على أنه خلاف جذرى وحاسم . ولو أنصف هؤلاء المتخاصمون ، وتواضعوا قليلا لأدركوا أنهم مجرد مروجين لسلع لم يكن لهم فضل صنعها ، ولأدركوا أيضا ان صانعى هذه السلع لاينظرون اليها على أنها متضادة هذا التضاد الحاد ، ومن ثم فهم لا يختصمون حولها بهذا المستوى العنيف الذى يختصم به المستوردون .

غير أننى أريد أن أنفى بقوة ما قد يتبادر الى الذهن من أننى أرتب على كلامى السابق أن الاستفادة من اتجاهات النقد العالمى فى المرحلة الراهنة شىء يمكن الاستغناء عنه . اننى أعتقد ، على العكس ، أن معرفة هذه الاتجاهات معرفة صحيحة ، ومحاولة الاستفادة منها ، مطلب أساسى للناقد العربى المعاصر . والاستفادة من هذه المناهج تحتم تطبيقها فى نطاقها الصحيح ، وبطريقة صحيحة ومعنى هذا أن نكف ، الآن والى الأبد ، عما يمارسه كثير من النقاد من قسر المنهج الغربى على النص العربى والعكس . وتبقى بعد ذلك حقيقة هامة ، حتى على فرض أننا وفقنا فى استعمال هذه الاتجاهات فى نطاقها الصحيح، وهى أن فائدة هذه الاتجاهات بالنسبة لنا محدودة ومؤقتة كما أشرت من قبل . أما النتيجة الشاملة الفائدة ، والمستمرة الأثر التى ينبغى أن تكون مطلبا أساسيا لنا ، والتى يمكن أن تساعدنا الاتجاهات الغربية على تحقيقها ، فهى الوصول الى تكوين الناقد العربى القادر على قراءة التراث بطريقة جديدة من شأنها أن تؤدى الى اكتشاف وتأصيل مجموعة من التقاليدالموضوعية لهذا التراث ، والقادر أيضا على فهم الحاضر الأدبى على نفس المستوى ، وربطه بالماضى ، بحيث يكون استمرارا له ، يستمد منه ، ويضيف اليه فى نفس الوقت .

عن هذا الطريق ، الذىيخيل الىأنه الطريق الوحيد ، يمكن أن تقوم نظرية عربية جديدة مستقلة ، تحيا فيها تقاليد الماضى فى الحاضر مثلما تحيا التقاليد الكلاسيكية فى الحاضر الثقافى الغربى ، ويحيا فيها الحاضر فى الماضى فيضيف أبعادا جديدة له باستمرار . وحين يتحقق هذا يمكن للفكر النقدى العربى أن يحيا جنبا الى جنب ، ومعيشة الند مع الند ، مع الفكر العالمى ، حيث يتفاعل معه تفاعلا أساسه الأخذ والاعطاء .

لقد شغلت فى الصفحات السابقة بالحديث المفصل عن الجانب غير المشرق من حياتنا النقدية ، وقد دعانى الى هذا ما أعتقده من انه اذا لم تكن لدينا الشجاعة الكافية على مواجهة نقط الضعف فينا ، ومصارحة أنفسنا بها ، فان أهليتنا لتحقيقنواحى القوةأهلية مشكوك فيها . على أن هناك حقيقة هامة أحب أن أشير اليها ، وأنا أقترب مننهاية هذا المقال ، وهى أن وجود هذا الجانب القائم بمعوقاته التى تحدثت عنها لا يعنى أن الوصول الى نظرية نقدية عربية مسألة بعيدة المنال . ان هناك مجهودات مخلصة وقيمة فى محيط النقد الأدبى يحاول الجانب القاتم بمعوقاته أن يدفعها دائما الى منطقة الظل . وفى هذه المجهودات ، على قلتها ، يكمن الدليل ، والأمل ، على أن فى الامكان تحويل الصورة القاتمة الى صورة مشرقة تشكل هذه المجهودات نقطة البداية فيها . وأرجو أن أجعل هذه المجهودات ، وكيفية الاستفادة منها ، وتطويرها نحو نظرية عربية فى النقد ، موضوع المقال التالى .

# مفهوم الثقافة الإسلامية



## عند أبى الحسن العامرى

بقلم: الدكتور أحمد عبد الحميد غراب



**أبو الحسن محمد بن يوسف العامرى من فلاسفة الاسلام فى القرن الرابع الهجرى • وهو ان لم يكن معروفا بيننا اليوم فقد كان معروفا فى زمانه ، بل كان «من أعلام عصره» كما يقول أبو حيان التوحيدى (١) • وقد وضعه الشهرستانى جنبا الى جنب مع كبار فلاسفة الاسلام أمثال الكندى والفارابى وابن سينا (٢) • وتحدث عنه التوحيدى طويلا فى « الامتاع والمؤانسة » ، واقتبس كثيرا من « كلماته الشريفة » فى « المقابسات » • كما اقتبس مسكويه فى كتابه « جاويدان خرد » (٣) فصلا طويلا من كلامه • وكذلك تحدث عنه واقتبس منه صاحب « منتخب صوان الحكمة » ، والشهرزورى فى « نزهة الأرواح » ، وأبو المعالى فى « بيان الأديان » ، والكلاباذى فى «التعرف لمذهب أهل التصوف» •• ومؤلفون آخرون •**

والعامرى ينتمى لتلك المدرسة الفلسفية الفذة فى تاريخ الفكر الاسلامى، وهى مدرسة يعقوب بن اسحاق الكندى ، فيلسوف العرب وأول فلاسفة الاسلام • فقد كان العامرى تلميذا لأبى زيد أحمد بن سهل البلخى ، الذى كان بدوره تلميذا للكندى •

وقد كان لهذه المدرسة تقاليد علمية وفلسفية عريقة أرسى الكندى قواعدها العامة،

(١) «المقابسات» ص ١٦٥ •

(٢) «الملل والنحل» ٣/٣٨ •

(٣) «الحكمة الخالدة» تحقيق الدكتور عبد الرحمن بدوى ص ٣٤٧ وما بعدها •

وأتى تلاميذه من بعده فانتهجوا نهج أستاذهم فى وعى ابلا جمود • وبالرغم من أن كثيرا من الانتاج العلمى والفلسفى لهذه المدرسة لم يصل الينا فاننا نستطيع أن نرى فيما وصل الينا من هذا الانتاج ، وفيما لدينا من معلومات عن أصحاب هذه المدرسة اتجاهات فلسفية متشابهة ، تنبىء عن اهتمامات ثقافية مشتركة •

ومن أهم ماتتمز به مدرسة الكندى من الناحية الثقافية أن أصحابها – ولا سيما الكندى والبلخى والعلوى – لم يقتصروا فى دراساتهم الواسعة على الثقافة اليونانية وحدها ،ولا على الثقافة العربية الاسلامية وحدها ، بل جمعوا بين الثقافتين ، واستفادوا منهما معا ، وأضافوا اليهما وخرجوا منهما بثقافة انسانية متكاملة ، ولذلك يلاحظ المستشرق مونتجومرى وات أنه لم يكن لدى الكندى أى شعور بوجود صراع أو توتر بين الفلسفة والعلوم الاسلامية (٤) • ويقول الشهرزورى ان الكندى « أول من تبحر من المسلمين فى الفلسفة وسائر اجزائها من المنطق والطبيعيات والرياضيات والالهيات ، مع تبحره فى علوم العرب وبراعته فى الآداب من النحو والشعر، وكان يعرف الطب والنجوم وأحكامها ، وضرابها من الصناعات والمعارف التى قل أن تجتمع فى انسان واحد » ، كما يروى الشهرزورى أن – الكندى « جمع فى بعض تصانيفه بين الشرع والمعقولات » (٥) • والواقع أن الكندى كان يؤكد ألا تعارض بين ماجاء به الفلاسفة وماجاء به الرسل ، وأن الفلسفة هى« علم الأشياء بحقائقها » ،ويدخل فى ذلك « علم الربوبية وعلم الواحدانية وعلم الفضيلة ، وجملة علم كل نافع والسبيل اليه ، والبعد عن كل ضار والاحتراس منه • واقتناء هذه جميعا هو الذى أتت به الرسل الصادقة عن الله جل ثناؤه (٦) » • ( وينبغى أن نقرر هنا أن الاتجاه السائد بين فلاسفة الاسلام فى ألا تعارض بين الدين والفلسفة مدين للكندى الى حد كبير ) •

ولم يقتصر الكندى ومدرسته على الثقافتين اليونانية والاسلامية ، بل أضافوا اليهما الاهتمام بثقافات الأمم التى أتصل بها الاسلام ، كثقافة الفرس وثقافة الهند ، كما اهتموا بأديان تلك الأمم وعقائدها وناقشوها وقارنوها بالاسلام • اذا كان بعض الاوروبين قد وصف الكندى بأنه كان من أعظم العقول فى تاريخ العالم (٧) •

فنحن لا نبالغ اذا قلنا ان الكندى كان صاحب عقل متفتح لجميع الثقافات والحضارات ، لأنه كان عقل باحث عن الحقيقة ، يطلبها فى كل مكان ، ولا يبالى من أين أتت ، ويشكر من أتى باليسير منها فضلا عن الكثير ، ويرى أن تسقط الحوائل – أيا كان نوعها – بين الباحث وبين الحقيقة ، ولاسيما الحوائل الناتجة عن التعصب للجنس أو للدين ، ولذلك يقول : « فينبغى أن يعظم شكرنا للآتين بيسير الحق ، فضلا عمن أتى بكثير من الحق ، اذا أشركونا فى ثمار فكرهم ، وسهلوا لنا المطالب الحقية الخفية ، بما أفادونا من المقدمات المسهلة لنا سبل الحق •• وينبغى لنا ألا نستحى من استحسان الحق واقتناء الحق من أين أتى ، وان أتى من الأجناس القاصية عنا والأمم المباينة لنا ، فانه ، لاشىء أولى بطالب الحق من الحق ، وليس ينبغى بخس الحق ولا تصغير بقائله ولا بالآتى به (٨) •

( وهذه الكلمات العظيمة هى التى آمن بها ليس فقط تلاميذ الكندى وحواريوه ، بل

---

(٤) Montgomery watt «Muslim Intellectual» P. 38.

(٥) «نزهة الأرواح» مخطوط مصور بدار الكتب – لوحة ٢١٨ب ، ٢١٩ – أ، وانظر أيضا البيهقى : « تتمة صوان الحكمة » ص ٢٥ •

(٦) «رسائل الكندى الفلسفية» تحقيق الدكتور أبو ريدة ١٠٤/١ •

(٧) Brockelmann «History of Islamic Peoples» English Translation P. 125.

(٨) «رسائل الكندى الفلسفية» ١٠٢/١-١٠٣ •

وكذلك ابن رشد الذى جاء بعد الكندى بنحو ثلاثة قرون ، وردد نفس الفكرة فى كتابه « فصل المقال » • انظر • نيدن ص ٨ ـ ٩ ) • ومن الواضح أن الكندى كان يرى أن من واجب المفكرين المسلمين الاستفادة من تجارب الانسانية فى ما ضيها وحاضرها ، وانه من الخطل أن ينعزلوا عنها ، لأن عمر الفرد الواحد ، بل والأفراد الكثيرين ، أقصر من أن يتسع لهذه التجارب كلها أو يستغنى عنها • كما أنه كان يرى أن الثقافة ميراث انسانى ملك للانسانية كلها ، لا يستقل بانتاجه فرد واحد ولا أمة واحدة ، بل يتجمع قليلا قليلا ـ على ـ مر التاريخ بجهود أفراد من المفكرين والعلماء فى كل أمة ، ومن ثم يجب علينا العناية بهذا التراث ودراسته والاضافة اليه ، مع الاعتراف بجميل الأجيال السابقة ، والأمم الأخرى فى بنائه •

ويوضح الكندى منهجه فى الاستفادة من هذا التراث مع الاضافة اليه اضافة تتناسب مع التطور ، فيقول : « فحسن بنا ـ اذا كنا حراصا على تتميم نوعنا ، اذا الحق فى ذلك ـ أن نلزم فى كتابنا هذا عاداتنا فى جميع موضوعاتنا من احضار ماقال القدماء فى ذلك قولا تاما ، على أقصد سبله وأسهلها سلوكا على أبناء هذا السبيل ، **وتتميم مالم يقولوا فيه قولا تاما ، على مجرى عادة اللسان وسنة الزمان ، وبقدر طاقتنا (٩) •**

وكان الكندى يربط بين الثقافة وواقع الحياة ، فلم تكن الفلسفة أو العلوم عنده تطلب لذاتها ، بل لما يترتب عليها من «منافع» عديدة للناس ، ولذلك يؤكد أنه « من أوجب الحق الا نذم من كان أحد أسباب منافعنا الصغار الهزنية ، فكيف بالذين هم أكبر أسباب منافعنا العظام الحقيقية الجدية ؟ » ( وهم العلماء والفلاسفة ) • ولذلك كانت الفلسفة فى نظره هى « جملة علم كل نافع والسبيل اليه ، والبعد عن كل ضار والاحتراس منه » • وليس عجيبا أن نعلم أن الكندى لم تمنعه فلسفة من الاشتغال

(٩) السابق ١٠٣ •

بتقطير الروائح والعطور ، والكتابة عن السيوف وصناعتها كتابة خبير بتلك الأسلحة وانوعها والبلاد التى كانت تنتجها فى عصره (١٠) • كما نراه يكتب رسائل فى أنواع الجواهر الثمينة ، وعمل الآلات الرصدية ، وعن أنواع الحجارة ، والزجاج ، والأصباغ ، والطيور ، والنخيل •• الخ (١١) •

وقد نهج أبوزيد أحمد بن سهل البلخى منهج أستاذه • واذا كانت معظم أعمال البلخى لم تصل الينا فاننا نستطيع أن نثق فيما روته عنه المراجع العربية من أنه كان يجمع بين علوم الحكمة وعلوم الشريعة ،وأنه كان فيلسوفا وأديبا فى نفس الوقت • فالبيهقى يؤكد أنه كان من حكماء الاسلام وفصحائه وبلغائه ، وأن له تصانيف كثيرة فى كل فن (١٢) • واذا كان ابن النديم يجعلهالى أهل الأدب أقرب فهو يقرر أنه كان فاضلا فى سائر العلوم القديمة والحديثة ، وأنه سلك فى تصنيفاته وتأليفاته طريقة الفلاسفة (١٣) • وقد كتب له ياقوت ترجمة طويلة ، وذكر قائمة مصفاته الكثيرة التى تشهد باتساع ثقافته وشمونها الى حد قريب (١٤) ، وتبين أن التوحيدى لم يكن مبالغا حين دعاه « سيد أهل المشرق فى أنواع الحكمة (١٥) » وقد أضاف البلخى الى دراساته الواسعة فى الفلسفة والفلك والطب والعلوم الطبيعية دراسته فى الجغرافيا ، فألف كتابه « صور الأقاليم » ، الذى كان أساسا لمن أتى بعده من الجغرافيين العرب القدامى ، ولاسيما المقدسى والاصطخرى وابن حوقل (١٦) ، ومن المرجح أن اهتمام البلخى بالجغرافيا كان

(١٠) Brockelmann ibid PP. 125, 126.
وانظر الفهرست ص ٢٦١ •

(١١) «الفهرست» ص ٢٦١ •

(١٢) «تتمة صوان الحكمة» ص ٢٦ • وانظر الشهرزورى «نزهة الأرواح» لوحة ٢٢٠ ب •

(١٣) «الفهرست» ص ١٣٨ •

(١٤) «معجم الأدباء» ١/١٢٥ •

(١٥) «الامتاع والمؤانسة» ٢/٣٨ •

(١٦) D.M. Dunlop «al Balkhi» Enc. of Islam (New ed.). Brockelmann : ibid 167.
وآدم متز : «الحضارة الاسلامية» ٢/٦ •

راجعا أيضا الى اهتمام أستاذه بها ، فقد ذكر ابن النديم أن كتاب « جغرافيا فى المعمور وصفة الأرض » لبطليموس ، ترجم للكندى (١٧) ، كما يذكر المسعودى كتابا للكندى « فى رسم المعمور من الأرض » ويقتبس منه رأى الكندى فى حدود العمران (١٨) •

وكان البلخى رغم ثقافته الواسعة يمتاز بتواضـــع جم ، جعله يرفض لقب الحـكيم ( أو الفليسوف ) الذى اراد عارفو فضله أن أن يخلعوه عليه • يقول العامرى : « ولقـــد كان شيخنا أبوزيد أحمد بن سهل البلخى ــ رحمه الله ــ مع توسعه فى أصناف المعارف ، واستقامةطريقته فى أبواب الدين ــ متى نسبهأحد من موقريه الى الحـكمة يشمئز منـه ويقول : لهفى على زمان ينســـب فيه ناقص مثلى الى شرف الحكمة ، كأنهم لم يسمعوا قول الله تعالى : « يؤتى الحكمة من يشاء ، ومن يؤت الحكمة فقد أوتى خيرا كثيرا ، ومايذكر الا أولو الألباب » • وهذا حال أســـتاذه يعقوب بن اسحاق الكندى( ١٩) •

**ـ ٢ ـ**

واذا كانت معظم مؤلفات البلخى لم تصل الينا فان بعض مؤلفات تليمذه العامرى قـد وصـلت الينا ، ولا سـيما كتابه « الاعلام بمناقب الاسلام(٢٠) »الذى نستطيع من خلاله أن نكون صورة واضحة ــ الى حد كبير ــ عن مفهوم الثقافة الاسلامية عنده •

وهو فى هذا الكتاب يعالج الاســـلام ــ ويقـــارنه بغيره من الأديان ــ ليس كمفهوم عقائدى ونظـام اجتماعى وســـياسى وخلقى فحسب ، بل كمفهوم ثقافى كذلك • وقـــد بلغ من اهتمامه بهذا المفهوم أن عقد له فصلا

(١٧) الفهرست ص ٢٦٨ •

(١٨) «التنبيه والاشراف» ص ٢٣ ــ ٢٤ • وانظر «مروج الذهب » ١/ ٧٠ •

(١٩) « الأمد على الأبد » مخطوط • ورقة ٨١ب • وعند الكندى ومدرسته كان التعمق فى الالهيات بوجـه خاص شرطا لا بد أن يتوفر فى الفيلسوف الجدير بهذا الاسم••

(٢٠) ما زال هذا الكتاب مخطوطا • وقد قمت بتحقيقه، وسينشر قريبا مع دراسة شاملة له ان شاء الله•

خاصا فى كتابه بعنوان « القول فى فضيلة الاسلام باضافته الى المعارف » . هذا عدا مقدمة طويلة عن تصنيف العلوم ، ذكر فيها العلوم الفلسفية والعلوم الدينية ، وبين بالتفصيل الأهمية الثقافية والعملية لهذين النوعين من العلوم ، كما بين أنه لاتعارض بينهما فى الواقع ، بل كل منهما يكمل الآخر. وهذه النظرة الثاقبة الى الاسلام كثقافة لانجدها عند كثيرين من المفكرين المسلمين . وحتى أولئك الذين تنبهوا الى أهمية العنصر الثقافى فى الاسلام قصروا هذا العنصر فى الغالب على « العلوم الدينية » . أما العامرى فى هذا الكتاب فلم يقصر الثقافةالاسلامية على « العلوم الدينية » بل جعلها تشمل العلوم والثقافة الأجنبية التى ازدهرت فى ظل الاسلام عن طريق الترجمة والاضافة والتطور النابع من حاجات المجتمع الاسلامى نفسه . وتلك العلوم كانت معروفة فى عصره باسم « العلوم الحكمية » ( أو الفلسفية ) . وكانت تشمل — الى جانب الفلسفة الأولى والمنطق — علوم الرياضة كالعدد والهندسة والفلك والتأليف ( يشمل الموسيقى ) والميكانيكا ( الحيل ) ، وعلوم الطبيعة وتدخل فيها دراسة الظواهر الجوية والمعادن والنبات والحيوان ، وصناعة الطب والأدوية ... الخ (٢١) .

وقد دافع العامرى دفاعا مجيدا عن هذه العلوم ضد « قوم من الحشوية » طعنوا عليها، و « زعموا أنها مضادة للعلوم الدينية ، وأن من مال اليها وعنى بدراستها فقد خسر الدنيا والآخرة » .

ويفند العامرى رأى هذه الطائفة فيؤكد أن العلوم الفلسفية — أصولها وفروعها — موافقة للعقل ، ومؤيدة بالبرهان ، وكل ما أوجبه العقل فلن يكون بينه وبين مايوجبه الدين الحق تعارض . ويرى أن دراسة هذه العلوم تحقق للانسان كمال انسانيته ، وذلك لأنه يحقق عن طريقها هدفين :

الأول : معرفة الموجودات .

والثانى : استخدام هذه المعرفة فيما يفيده

كما أن دراسة هذه العلوم — التى تتناول الظواهر الكونية والانسانية — تكشف للانسان عن أسباب تلك الظواهر ومسبباتها وقوانينها ، ومن ثم تبصره بحكمة الصانع فيها . يضاف الى هذا أن منهج تلك العلوم — وهو منهج يقوم على العقل والبرهان — يحرر الانسان من « وصمة التقليد » الذى يؤدى الى تحجر الفكر ، وتخلف المجتمع ( مثلما حدث للمجتمع الفارسى قبل الاسلام كما أشار العامرى ) .

وقد اهتم العامرى — فى كتابه هذا — اهتماما شديدا بابراز العلاقة بين العلم والعمل ، أو بين النظرية والتطبيق ، فبين أنها علاقة وثيقة وطبيعية ، وأن من الخطأ الفصل بينهما ، ولذلك رفض — بصورة قاطعة — مبدأ « العلم لذاته » أو « العلم للعلم » كما نقول اليوم . **وقرر أن العلم انما يطلب من أجل العمل به والاستفادة منه فى تحسين الحياة الانسانية وتقدمها ، كما أن العمل المثمر « الصالح » هو ذلك الذى يقوم على الدراسة العلمية .** ولهذا نراه فى مقدمة الكتاب يناقش رأيا لبعض الفلاسفة والباطنية مؤداه « العاقل منا ليس يلزمه اقتباس العلم ليتوصل به الى الأعمال الصالحة ، بل يلزمه ذلك ليسلم به عن وحشة الجهالة ، فانها فى ذاتها قبيحة مظلمة ، كما أن ضدها فى نفسه حسن ملذ» . ومقتضى هذا الرأى أن العلم ينبغى أن يطلب لذاته ، بغض النظر عما اذا كان يحقق أهدافا عملية لصالح الفرد والمجتمع ويرد العامرى على هذا الرأى فيقول : « ان كل من آثر لنفسه هذه العقيدة فقد ارتكب خطأ فاحشا ، فان العلم مبدأ للعمل ، والعمل تمام العلم ، ولا يرغب فى العلوم الفاضلة الا من أجل الأعمال الصالحة » .

ويمضى فيلاحظ أن الطبيعة البشرية مزودة بقدرتين : قدرة على تحصيل العلم ( أو قدرة نظرية ) ، وقدرة على تقويم العمل ( أو قدرة عملية ) . ولو كانت القدرة العلمية النظرية

(٢١) تصنيف العلوم عند الكندى ومدرسته بوجه خاص، وفى الفكر الاسلامى بوجه عام ، موضوع يحتاج الى مبحث خاص .

وحدها كافية لسد حاجات الانســان لكان وجود القوة العملية فيه فضلا زائدا أو شيئا ثانويا .

ومن الواضح أن فقد هذه القدرة العملية يعوق التقدم الانسانى ، أو بعبارته هو « يخل. فى عمارة البلاد وسياسة العباده » . وكذلك الحال لو افترضـــنا أن القوة العلميـــة فى الانسان لا قيمة لهـــا ، فان هذا « يؤدى الى تفويض الأعمال الصـــالحة بأسرها الى ذوى الجهل والغباوة » .

وعلى أساس مبدئه العـــام فى الربط بين العلم والواقع يبين بالتفصيل المنافع العملية المترتبة على كل علم من العـــلوم الفلسفيـــة السابقة ، وأهميته فى التقدم والعمـــران . فمثلا يقول عن الهندسة انه « لولاها لما قدر الحساب على استخراج الجذور الصم ، ولمـا قدر المساح على معرفة أشكال العقارات ، ولما وصلت العقول الى التحقيق لمبلـغ الأبحر فى أطوالها وعروضها ، ومبلغ الجبال فى اعمدتها وارتفاعها . هذا ــ أيدك الله ــ مع ما ينتفع به الحذاق من البنائين والنجارين والنقاشين والصواغين ، وما يتوصل بها الى اتخاذ الآلات الرصدية » . ويقول عن الميكانكا ( الحيل ) : ان « بها يتوصل الى استنباط المياه المستكنة فى بطون الأرض ، واساحتها على وجههـــا وهى اما بالدواليب واما بالفوارات ، وبهـــا يتقوى على حمل الأشياء الثقيلة بمعونة القوى الضعيفة ، وبها يستعان على اتخاذ القناطـــر على الأودية القعرة ، وعقد الجسور العجيبة فى الأنهار العميقة » .

كما يبين أن بعض العلوم العربية قد أفادت من بعض العلوم الفلسفية ، وذلك كما أفــــاد العروضيون من علم « التـــأليف » فى حصر بحور الشعر العربى فى الدوائر الخمس (٢٢) .

ولأن العامرى يتحدث الى جمهور مســلم عن التقدم الذى يمكن أن يحققه المجتمع الاسلامى ( بل وما حققه فعلا فى عصور ازدهاره ) عن طريق هذه العلوم ــ فانه يحاول دائما أن يؤكد ليس فقط أن هذه العلوم لاتتعارض مع الاسلام، بل وأن الاسلام يدعو كذلك الى دراســـتها . ولذلك يستشهد بالآيات ( وببعض الأحاديث والآثار ) التى تحث على العلم والتفكير ودراسة الكون وظواهره . مثل : «ان فى خلق السموات والأرض ، واخلاف الليل والنهار ، والفلك التى تجرى فى البحر بما ينفع الناس .. » الآية ، ومثل : « أولم يتفكروا فى أنفسهم ماخلق الله السموات والأرض وما بينهمـــا الا بالحق » ، ومثل الأثر الوارد عن الطب : العلم علمان : علم الأديان ، وعلم الأبدان » ( ومن الطريف أن المستشرق الكبير براون قد استشـــهد بنفس هذا الأثر على اهتمام المسلمين الشديد بدراسة الطب . انظر :

Browne «Arabian Medicine» (the preface).

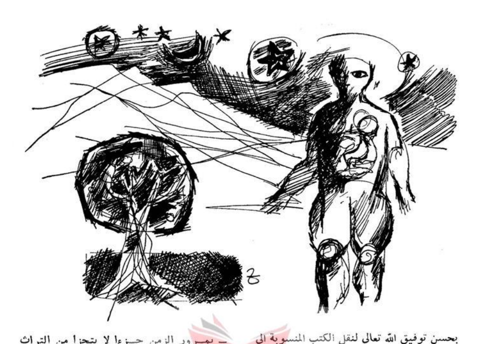
وهكذا يؤيد العامرى مبدأ الافادةمن الثقافات الأجنبية ، ويبرر ذلك ، من ناحية ، بالحـــاجة الى تلك الثقافات فى نواحى التقدم المختلفة فى المجتمع الاسلامى ، ومن ناحية أخرى فان هذه الافادة لاتتعارض مع الاســـلام ، بل يشجعها الاسلام .



وفى هذا الصدد يبين العامرى أن المفكرين المسلمين قد أقبلوا فعلا على الثقافات الأجنبية، من يونانية وفارسية وهندية ، فترجمـــوا من تلك الثقافات كتب الحكمة وعلومها ، ودرسوها، وشرحوها ، وأضافوا اليها ، وأخذوا منهـــا ما يلائمهم ويـــلائم ظروف مجتمعهم . وقـــد اهتدوا فى هذا بمبدأ اسلامى يستند الى القرآن والحديث ، وهو أن يأخذوا من كل علم ما هو « الأحسن » لهم . ويرى العـــامرى أن حركة الترجمة قد ازدهرت فى ظل الاسلام وبتأثير قوته الســـياســـية . وبالرغم من أن معظم المترجمين كانوا مسيحيين وصابئة فقد قاموا بالترجمة بتأثير الدفع الحضارى الاسلامى ، وبتشجيع الخلفاء المسلمين . ولأهمية ما قال العامرى فى هذا الشأن نورد نص كلامه وهو :

« ثم وجدنا الألباء من أهل الاسلام قد سعدوا مع ذلك ( أى مع بناء العلوم العربية والاسلامية )

(٢٢) انظر الدكتور محمد بدوى المختون : « دراسة نظرية تطبيقية فى علمى الصرف والعروض » القسم الثانى ص ١٠٠ وما بعدها . وانظر أيضا :
G. Weil «Arid» in the Enc. of Islam (New ed.)



بحسن توفيق الله تعالى لنقل الكتب المنسوبة الى ذوى الشهرة من حكماء الروم وحكماء الفرس وحكماء الهند وحكماء اليونان، واستقصوا تامل معانيها ، وحلوا موقع الشبهة منها ، وتولوا شرحها واذاعتها ، وتأدبوا فى أبوابها بتمام تأديب الله تعالى جده بقوله جل اسمه : « فبشر عبادى ، الذين يستمعون القول فيتبعون أحسنه أولئك الذين هداهم الله ، وأولئك هم أولوا الألباب » ، واستعملوا فى معانيها قول الرسول عليه السلام : « العلم كثير فخذوا من كل شيء أحسنه» ٠٠ وليس لقائل أن يقول ان الأكثيرين من المترجمين كانوا يتدينــون بالنصرانيــة وبالصباوة فانهم ما فعلوا ذلك الا لما شاهدوه من قوة الاسلام وشرفه ، وما كان قصــدهم الا التقرب للخلفاء الضابطين لعرى الاسلام وقواعده » ٠

وواضح من هذا أن العامرى قد تنبه الى حقيقة من أهم الحقائق فى تاريخ الفكر الاسلامى ، وهى أن هذا الفكر فى عصور ازدهاره كان فكرا انسانيــا مفتوحا ، تميز بالحيوية والثقــة بالنفس والمقدرة على الأخذ والعطاء بالنسبة لثقافات الشعوب التى اتصــل بها ٠ فأصبحت ـ بمــرور الزمن جــزءا لا يتجزأ من التراث الاسلامى ، ومن الثقافة الاسلامية ٠

* * *

العلوم الدينية :

نظر العامرى الى العلوم الدينية نظرة انصاف، فتحدث بوجه خاص عن علم الحديث وعــلم الفقه وعلم الكلام ، ونوه بانجازاتها العلميــة تنويها يزيد من أهميته أنه صادر من فيلسوف! وانه لما يدل على نزاهة خلق العامرى وأمانته العلمية أنه ينصف علماء كان معظمهم لاينصف الفلسفة والفلاسفة ، بل كان بعضهم يحاربها ويحاربهم باسم الدين ، وطالما عانى العــامرى نفســه من هؤلاء ، فاتهموه ـ كمــا اتهموا أستاذيه الكندى والبلخى من قبله ـ بالــكفر والالحاد ٠ ويضاف الى هذه النظرية المنصفــة نقطتان هامتان :

الأولى : أنه ربط بين هذه العلوم والمجتمع الاسلامى ربطا وثيقا ٠

الثانية : أنه أعلن رأيه فى اصلاح هــذه العلوم وتطويرها ٠

ولنحاول الآن أن نلقى نظرة أكثر تفصيلا على العلوم الدينية كما رآها العامرى .



**علم الحديث :**

يدافع العامرى عن الحديث وأصحابه ضد طائفة من المتكلمين كانت تقلل من شأن هذا العلم وأوربابه ، حتى لتنكر على المحدثين أن يكونوا علماء . ويبدو من حجتهم – التى أوردها العامرى – أنهم كانوا يستكثرون أن يسمى « سماع الأخبار » علما ،والقائمون به علماء ، لأن سماع الخبر لا يحتاج – فى نظرهم – الى أعمال الفكر والروية .

ويرد العامرى على هذا بأن الحديث ليس مجرد سماع أخبار ، أو ادراك أصوات ، وانما هو مشتمل على المعانى ، ولذا فهو علم له منهجه الدقيق ، وله أساليبه المتنوعة ، وأبوابه المتعددة .

والحديث – بمعناه العام وهو «علم الاخبار» – يعتبر فى رأيه مادة للعلوم الاسلامية الأخرى ، بل ولغيرها من العلوم ، فهى تشمل على « أخبار منقولة : اما من الكتب المنزلة ، أو الرسل والائمة ، أو من الحكماء المتقدمين أو من الأسلاف الصالحين » .

أما بمعناه الاسلامى الخاص فقد بين العامرى أهمية الحديث على أنه من ناحية مصدر أساسى للاسلام الى جانب القرآن الكريم ، ومن ناحية أخرى فهو يحتوى على زبدة تراث الرسول عليه السلام .

أما عن الجهود العظيمة التى بذلها أصحاب الحديث فى بناء هذا العلم ، فنترك – العامرى يتحدث عنها وعن منهجهم الدقيق فيقول :

« وليس يشك أن أصحاب الحديث هم المعنيون بمعرفة التواريخ العائدة بالمنافع والمضار ، وهم العارفون لرجال السلف بأنسابهم وأماكنهم ، ومقادير أعمارهم ، ومن اختلف اليهم ، وأخذ العلم عنهم ، بل هم المتحققون لما يصح من الأحاديث الدينية وما يسقم ، ويقوى منها ويضعف ، بل هم المتجشمون للحل والترحال فى أقاصى البلدان وأدانيها ، ليأخذوا عن الثقات سنن رسول الله صلى الله عليه وسلم ، بل هم المجتهدون أن يصيروا نقاد الآثار ، وجهابذة الأخبار ، فيعرفوا الموقوف منها والمرفوع ، والمسند والمرسل ، والمتصل والمنقطع ، والنسيب والملصق ، والمشهور منها والمدلس ، وأن يصونوا صناعتهم صيانة لو رام أحد أن يفتعل حديثا جزورا ، أو يغير اسنادا ، أو يحرف متنا ، أو يروج فيها ماروج فى الأخبار الأدبية كالفتوح والسير والأسمار والوقائع – للحقه من جملتهم أعنف النكير . واذ كان هذا سعيهم وعليه مدار أمرهم ، فمن الواجب أن نعتقد لهم فيما أكدوا من العناية أعظم الحق ، وأوفر الشكر ، وأتم الاحماد ، وأبلغ التقريظ . ويقول أيضا ان حملة الآثار فى الاسلام قد تتبعوا أخبار رسول الله صلى الله عليه وأخبار صحابته والتابعين لهم ، تتبع الضنين بها ، والمشفق على فوات شىء منها ، فعرفوا كافة النقلة بأساميهم وكناياتهم وأنسابهم ، ومدد أعمارهم ، وتاريخات أزمنتهم ووقت وفاة كل واحد منهم ، وعدد من خدمة وصحبه وحمل عنه ، ومقدار ماروى من حديثه » .



**علم الفقه :**

عند بحث مشكلة الأصول الاولى للفلسفة الاسلامية ، والعوامل العديدة المتشابكة التى أدت الى نشأتها وتطورها – يأتى موضوع العلاقة بين هذه الفلسفة والفقه الاسلامى والعلوم الاسلامية بوجه عام والعلاقة بين مدرسة الكندى ومدرسة أبى حنيفة بوجه خاص ، على رأس الموضوعات التى تحتاج الى دراسة شاملة ليس هذا مكانها . ويكفى هنا أن نقول : من الواضح أن العامرى – فى موقفه من الفقه – متأثر بأبى حنيفة الى حد كبير ، فهو يقيم أكبر وزن ( بعد الكتاب والسنة ) للرأى والقياس ، حتى كأنه لايتصور الفقه فقها بدونهما ، وهذا الموقف طبيعى ومفهوم من فيلسوف يؤمن بالعقل .

حين يدافع العامرى عن الفقه يناقش بعض

الامامية وبعض الحنابلة الذين « عابوا صناعة الفقه ، ونسبوا أربابهـا الى ارتكاب البدعة ، وقالوا : ان الأحكام الدينية من حقها أن يتبع فيها الكتاب والسنة ، دون الرأى والقياس ، وخصوصا فى باب التحليـل والتحريم » . واستدلوا على ذلك ببعض آيات القرآن الكريم : « ولا تقولوا لما تصف ألسنتكم الكذب : هذا حلال وهذا حرام » ، ومثل « ومن لم يحكم بما أنزل الله فأولئك هم الكافرون » .

ويرد العامرى على هذا الرأى وينقضـه بحجج قوية منها :

١ ـ انه يتعارض مع الاسلام نفسه ، فان الله تعالى يقول : « فلولا نفر من كل فرقة منهم طائفة ليتفقهوا فى الدين ، ولينذروا قومهم اذا رجعوا اليهم لعلهـم يحذرون » ، ويقول الرسول : « رب حامل فقه الى من هو أفقـه منه » . وقد رضى من معاذ حين وجهه الى اليمن فقال : « بم تحكم بعـد كتاب الله وسـنة الرسول ؟ » فقال : «أجتهد رأيى » .

٢ ـ ان النصـوص الدينيـة وان كثرت « فانها تنحصر بحيث لا تحتمل الزيادة عليها بينمـا الحوادث التى تعرض للنـاس غير متناهية ، لمواجهة هـذه الحوادث بالتشريع لابد من الاجتهاد أى لابد من الرجوع الى الرأى أو القياس ، وعلى هذا **فالاجتهاد ضرورة يحتمها التطور** ، أو كما يقول العامرى : « ومهمـا حظر الاجتهـاد على المفتين لم يوجد بد من الرجوع الى أحد الوجهين » .

٣ ـ أن وجود الفقهاء ( أو رجال القانون ) ضرورة من ضرورات الحكم والسياسة ، وذلك لأن الحوادث المتجددة تحتـاج اليهم لوضـع التشريعات المناسبة ، ورد هذه التشريعات الى أصول الدين . وهنا يقرر العامرى أن الله شرع للناس فى أمر دينهم أصولا جامعة ، ووهب لهم العقول الصحيحة ليسـتعملوها فى رد الفروع اليها .

٤ ـ أما البحث فى أحكام الله بالتحليل والتحريم ، والحكم بمخالفة ما أنزل الله ـ فتهمه غير صحيحة بالنسبة لمتقدمى الفقهاء . وهنا يدافع العامرى عن أبى حنيفـة بالذات ( وهو أحد من ثلبته تلك الطائفة الامامية والحنابلة بأنه أفشى طريقة الرأى فى الأمة )، ويستشهد بأنه كان يرى ترك القياس عند خبر الرسول وخبر الصحابة ، أما عن أقوال التابعين فقال : «التابعون رجال ونحن رجال». ويؤيد العامرى أبا حنيفـة فى موقفـه هـذا ، لأن الفرق بين الصحابة والتابعين من حيث مشاهدة أحوال التنزيل وأحوال الرسول فرق واضح .

وفى الفصل الذى عقده لبيان المزية الثقافية للاسلام ( القول فى فضيلة الاسلام باضافته الى المعارف ) ينتهى الى الاشادة بفضل الفقهاء المتقدمين فى استقصائهم للأحكام ، واستنباطهم للتفريعات ، وبحوثهم الدقيقة فى الفتاوى ، وأنهم بهذا كله مهدوا الطريق لمن أتى بعدهم وأراحوا الفقهاء المتأخرين من كثير من العنـاء فى تلك الأبواب. ومن الواضح أنه يشير بذلك الى أن القضـايا الرئيسية فى الفقه الاسلامى كانت قد حددت ونوقشت واتضح الكثير من جوانبها على أيدى المدارس الفقهية الكبرى التى ظهرت فى وقت مبكر ، ولا سـيما فى القرنين الثانى والثالث للهجرة، وكان الاجتهاد أساس نشاطها العلمى والتشريعى .

* * *

### علم الكلام :

فى عصر العامرى كانت هناك حملة شديدة على الـكلام والمتـكلمين ، ولا سيما من جانب أصحاب الحديث ، فاعتبروا علم الكلام بدعة ، وسموا المتكلمين أصحاب الجدل ، واحتجوا بأن الجدل قد وضع موضـع الذم فى بعض آيات القرآن الكريم ، مثل « وان جادلوك فقل الله أعلم بما تعملون » ، ومثل : « يجادلونك فى الحق بعـدما تبـين » ، بل قرن الجـدال ـ فى القرآن ـ بالرفث والفسوق .

ويدحض العـامرى هـذه الحجة ، فيبين أن الدين يشتمل على أصول وفروع ، والقضايا التى يعالجها علم الكلام هى الأصول الاعتقادية للدين ، وذلك مثل الايمان بالله وتوحيده ،




والايمان بالرسل وبالمعاد . والمتكلمون هم الذين يقومون بتوضيح هذه الأصول واثباتها بالأدلة العقلية . وهم بهذا يقومون بمهمة توطيد أركان الدين والدعوة اليه بالحكمة ، والله تعالى يقول: « ادع الى سبيل ربك بالحكمة والموعظة الحسنة، وجادلهم بالتى هى أحسن». ولا يمكن أن يكون الجدال بهذه الطريقة، ولهذه الغاية ، مذموما ، كما أن اثبات قضايا العقيدة بالعقل يعنى أن الانسان لا يتقبلها بمجرد التقليد ، بل يؤمن بها عن اقتناع، ويبنى دينه على بصيرة ، والله تعالى يقول : « قل هذه سبيلى ادعو الى الله على بصيرة أنا ومن اتبعنى » .

ومن ثم فالمتكلمون — فى رأى العامرى — يقومون فى سبيل الدعوة الى الاسلام والدفاع عنه بعمل لا يقل أهمية عن الدفاع عنه بقوة السلاح، بل فى الواقع يؤكد العامرى أن حاجة الدين الى تأييد الفكرة وتأييد الكلمة أمس من حاجته الى تأييد القوة المادية . ومن هنا تأتى أهمية الثقافة والمعرفة كمقياس يستعمله العامرى فى المقارنة بين الأديان ، بل وبين المجتمعات ، ليحكم — فى النهاية — : أيها أكثر تفوقا ، وأيها أكثر تقدما .

ويشيد العامرى بجهود المتكلمين وخاصة فى اثبات عقيدة التوحيد فيقول : « انا لم نجد أهل دين من الأديان عنوا بتقديم المقدمات العقليةلاستخراج النتائج النظريةفى استخلاص توحيد الله تعالى من شبهات المعاندين ، وغالطات المغالطين — ماعنى به متكلمو الاسلام، فانهم بلغوا فيهمبلغا شهدت المعنيونبالفلسفة، والمحققون من ذوى الحكمة على تقدم شأوهم فى تحصيل الحق منه » .

( قارن هذا الكلام ، الذى كتب منذ أكثر من ألف سنة ، بما ورد فى مقال الدكتور عبد الرحمن بدوى بمجلة « المجلة » يناير ١٩٦٧ عن كتاب هنرى لا ووست : « الفرق الاسلامية » ، وخاصة ما ورد فى نهاية هذا المقال — ص ٤٤ — من أنه « بالرغم مما بين الفرق الاسلامية من خلافات فانه يجمعها جميعا فكرة عظيمة أساسية هى فكرة التوحيد » ، وأن لا ووست ختم كتابه بهذه العبارة : « ان الاسلام فى حاجة الى علماء توحيد ومؤرخين بقدر ما هو بحاجة الى الفنيين والمهندسين ، اذا كان يريد أن يظل احدىالقوى الروحية فى المستقبل » ) .

### رأى العامرى فى اصلاح العلوم الدينية :

لاصلاح هذه العلوموتطويرها يرى العامرى أنه لا بد أن تتوفر فى المشتغلين بها صفات خاصة :

١ — الى جانب الكفاية العلمية — التى هى شرط ضرورى وبديهى — يهتم العامرى اهتماما شديدا بالناحية الاخلاقية لدى المشتغلين بهذه العلوم . ومن الواضح أنه كان يؤمن ايمانا عميقا بأنه « **لا علم بلا أخلاق** » .

فى بداية الفصل الذى عقده للكلام عن فضائل العلوم الدينية نجد هذه الكلمات الجميله : « متى أحب العالم أن تنظر العيون اليه بالاجلال فليقرن بعلمه القناعة والزهد ، ومهما فعل ذلك فقد صار مصباحا يقتدى به فى ظلمات الشبهة ،ثم ليكن بما علمه عند من يعاشره كمن لا ينسب الى علمه فى الانبساط اليهم ، وترك الاستطالة عليهم ، فان من هزه علمه الى الاعجاب بنفسه فقد أورثه الكبر والخيلاء ، وعرضه للعداوة والمقت» . ثم يلاحظ أن « ابن آدم الى عيب أخيه أسرع من السبع فى فريسته ، و ( لكن ) لا أحد أخس مرتبة ممن يتتبع القبيح ليستخرجه من بين ظهرانى الحسن » .

ومما تستصلح به صناعة الحديث - فى رأيه - أن يكون المنتمى اليها «صادق التحرج، ظاهر العفاف ، سالما من الكذب ، بريا من التجوز » .

ومما تستصلح به صناعة الكلام أن يكون المنتمى اليها « متعففا عن التدليس عند لزوم الحجة، متوقيا عن التدرج الى المغالبة والاستعلاء على الخصم بحسب الاستطالة ، فانه متى لم يأخذ نفسه به يوشك أن يكون مثيرا للفتنة» .

ويركز العامرى على مسئولية الفقهاء بوجه خاص أمام المجتمع ، فيشترط أن يكون الفقيه « شديد الحذر عن استعمال الحيل فى وجوه الفتاوى ، غير متطلب للرخص فيما يعرض من الحوادث ، بل يكون فيها الى التوقف والاحجام أسرع منه الى التقحم والاقدام ، **فانه يحكم فى دماء المسلمين وأموالهم وفروجهم ، وهى أمانة عظيمة قد التزمها ، ومؤونة شاقة قد انتصب للوفاء بها** » .

وبهذا المبدأ العادل - مبدأ مسئولية العلماء مسئولية أخلاقية أمام المجتمع - حكم العامرى على فقهاء عصره حكما صارما ، ورسم لهم صورة قاتمة ، فاتهمهم بأنهم أساءوا الى صناعتهم الشريفة، واستغلوها لتحقيق أغراض دنيئة ، كالترؤس على العامة ، ونيل الحظوة لدى الحكام ، والاستيلاء على أموال الضعفاء ، واستعمال الرخص فى ابطال الحقوق . وبهذا انقلبت صناعتهم من استحقاق الحمد الى استجلاب المذمة. ومثلهم فى ذلك كمثل الذين يصلون رياء وتظاهرا بالتقوى، وهم فى حياتهم الاجتماعية يعاملون الناس معاملة سيئة ، وقد قال الله تعالى : « فويل للمصلين ، الذين هم عن صلاتهم ساهون، الذين هم يراءون ويمنعون الماعون » .

٢ - يركز العامرى على أهمية الاجتهاد ، والايمان بالعقل ، ورفض التقليد ، فيطلب من المحدث ألا يحمله حب التقليد لأئمة المحدثين على استشعار البغض لصناعتى الفقه والكلام. ويشترط فى المتكلم أن يكون « مستنكفا عن اتباع أشياخه بحسن الظن » .

ويرى أن من الواجب على كل مشتغل بهذه العلوم « ألا يكابر ما أوجبه العقل الصريح لحجة التقليد ، وخصوصا لمن لا يشهد له بالعصمة ، فان الحق لا يعرف بالرجال ، بل يعرف بنفسه ، فيعلم من أصابه ، ويعرف من أخطأه » .

٣ - ليس معنى التكامل فى الثقافة الاسلامية - ذلك التكامل الذى أشرنا اليه عند الكندى ومدرسته فيماسبق - اهمال التخصص الدقيق فى كل فرع من فروعها ، فالواقع أن العامرى يؤكدضرورة التخصص العلمى وضرورة احترامه أكثر من مرة فى كتابه :

فهو يوضح أن من أعظم نعم الله على الانسان أن خلقه متطلعا محبا بطبيعته للمعرفة . ولكن الطبيعة البشرية فى الانسان الواحد لاتستطيع دراسة جميع العلوم مع التعمق فيها ، ولذلك يرى العامرى أن بين طباع البشر وبين أصناف العلوم علاقة ما ، ومناسبة، ونوعا من التجاذب يؤدى الى الالف والمحبة ويجعل الانسان يخص علما من العلوم بعنايته، ومن ثم يتخصص فيه ( وقد يكون هذا باختياره هو ، وقد يكون باختيار الوالدين أو المربين ) . يقول العامرى: « أعنى أن الواحد منهم ينجذب بهمته الى قسم من أقسامها ، اما باختيار نفسه ، أو باختيار من يلى التقدير عليه ، فيتأكد الفه له ، ويقوى

شغفه به ، فيخصه من قلبه بشدة المحبة ، ويفضله على غيره ، وان كان مفضولا ، حتى قيل : ان المرء لما يجهله عدو » .

وبهذا التفسير الواقعي يشرح العامرى ظاهرة التخصص العلمى بوجه عام .

وفيما يختص بالعلوم الدينية يؤكد العامرى – بصورة قاطعة – ضرورة احترام التخصص فى هذه العلوم ، ولذلك يرى أنه من الواجب على علماء الحديث والكلام والفقه : « ألا يحمل أحدا فرط الاعجاب بنفسه وبصناعته على الاستخفاف بما سواه ، وألا يحمله الاغترار بما اوتيه من المهارة فى خاصى صناعته على الخوض فيما ليس هو من شأنه ، **بل يعمل على تفويض كل صناعة الى اربابها** ، ويوفى العارفين بها والمتقدمين فيها أبلغ حقوقهم من التبجيل والتعظيم » .

**اللغة والأدب :**

يستعمل العامرى مصطلحى « علم الفقه » و « صناعة اللغة » بمعنى واحد ، ويقصد بهما علوم النحو والصرف والعروض والقافية . ويرى أن « علم اللغة » ( بهذا المعنى ) ينزل من العلوم الدينية « منزلة الآلة المعينة عليها » وأن له بذلك « فضيلة التسهيل والتيسير » . وهو يشير بذلك – فيما نرجح – الى أن جهود علماء اللغة حتى عصره كانت موجهة فى معظمها الى خدمة علوم الدين بوجه عام ، وخدمة القرآن بوجه خاص . وقد أشاد بجهود هؤلاء العلماء « فى تجريدهم الهمة لتحقيق ما يتعلق بصناعة النحو ، وصناعة العروض ، وصناعة التصريف ، وصناعة التقفيه » وبلوغهم فى ذلك مبلغا عظيما . ومن الطريف أنه يشير الى هؤلاء العلماء بأنهم « الأدباء » ، وهى اشارة يؤيدها تاريخ الكثير منهم ، كما يؤيدها كثير من مؤلفاتهم (٢٣) .

ويتحدث العامرى عن « الآداب » ويعنى بها : الشعر ، والخطب ، والرسائل والأمثال ، ويرى انها « صناعة لاحقة بالبيان » ، (٢٤) ، أى لا يملكها الا من يملك موهبة البيان ، وهنا يشير

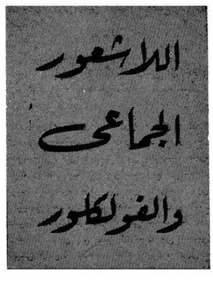
(٢٣) كتاب ابن الانبارى « نزهة الالباء فى طبقات الادباء » هو تراجم لنحاة .

الى مدى التأثير الذى يمكن أن يحدثه من يملك هذه الموهبة فى نفوس الناس ، وأنه يستطيع بواسطتها أن يسيطر على هذه النفوس ، ويقودها من حالة نفسية الى أخرى ، ويستدل على هذا بالحديث : « ان من البيان لسحرا » وبالآية : « خلق الانسان علمه البيان » . وفى هذا الصدد يقرر أن « المعانى الحقيقية لن يتهيأ تصويرها الا بالألفاظ الشهية » . ومعنى هذا أن الأفكار الجميلة تحتاج الى ألفاظ جميلة للتعبير عنها ، أو بعبارة أخرى أن البيان ضرورى للفكر ، أو أن الأسلوب ضرورى للأدب ، وأنه ليس المهم فقط ما نقول ، بل وأيضا كيف نقوله .

والهدف من التوسع فى اللغة – فى رأيه – ليس هو ان يكون الانسان فصيحا ، بل الهدف هو ان يصل الانسان الى المقدرة على الكلام المطبوع وهو : الشعر ، والخطب ، والرسائل ، والأمثال . ويرى أن هذه الأربعة ( فى الأدب العربى ) تحتوى على خصائص بلاغية وهبتها صفة الخلود : « ولهذا ما صارت مخلدة فى الكتب ، حتى قيل لفرط بقائها انها كلام حى » ويضيف الى ذلك التنبيه على وظائفها الاجتماعية ، كاستعمالها « لاصلاح ذات البين ، وقوة تأثيرها فى دفع التعادى والتنافر واستمالة قلوب الملوك والأجلة ، وتزيين المشاهد لما يؤثر عنهم من الأفعال الشريفة ، والأقوال الحسنة » .

هذا عرض – أرجو أن يكون واضحا – لأهم العناصر التى تكون مفهوم الثقافة الاسلامية عند العامرى ، أقدمه للمهتمين بالثقافة بوجه عام ، وبتراثنا بوجه خاص . وأرجو أن يثير هذا الموضوع – ضمن مايثير – التفكير فى قضايا ثقافتنا المعاصرة ، ومحاولة القيام بمسح شامل لها . ومعرفة عناصرها التى ترجع الى تراثنا ، وعناصرها التى ترجع الى أصول أجنبية ، وعناصرها المستمدة من واقع حياتنا ومدى ارتباطها – بوجه عام – بحاجات مجتمعنا فى تطوره الراهن نحو الاشتراكية .

(٢٤) من مصطلح البيان وتطوره وعلاقته بالأدب . انظر د . بدوى طبانه « البيان العربى » وخاصة ص ١١ – ١٥ ، ٥٤ – ٢٤٤ .




بقلم: حسن الشامى

يتفق الباحثون من أصحاب علم النفس التحليلى على اختلاف اتجاهاتهم على أن العناصر القصصية الفلكلورية، وخاصة الخرافة الروائية Legend والأسطورة myth والحكاية يجب أن نؤخذ مأخذ الاعراض التى تدل على وجود حقائق أخرى تدفع بتلك المظاهر العرضية الى السطح حيث يمكن أن نشاهد وترى ، وذلك حيث أن تلك العناصر الفلكلورية تعبر عن حقائق وطائع أصحابها النفسية ـ مبدعيها أو ممارسيها أداء أو سماعا ـ وأن قيمة هذه العناصر الفلكلورية تكمن وتتركز فى رمزيتها ، أى فى تعبيرها عن كوامن النفس البشرية بطريقة خفية حتى بدون أن يدرك الفرد قيمتها أو يشعر بوجودها كعرض لظاهرة نفسية لا شعوربة ، فى حين ان تلك الظواهر اللاشعورية الباطنية تمثل قوى فعلية تسير الفرد فى حياته اليومية وتتحكم فى سلوكه كانسان ٠

فسر فرويد ـ على نحو ما فصلنا فى مقالتنا السابقة ـ (١) الرمز على انه اشارة الى حاجات حيوية تبلغ ذروتها ممثلة فى العقدة الأوديبية التى نشأت مع الانسان ابان عهود نشأته الأولى وأورثها الأسلاف لسلالاتهم ميراث السمات الحيوية الخلقية Physical الأخرى ، مثل لون البشرة وبناء العظام ٠ بنى فرويد نظريته عن الرمز داخل دائرة محورها هو التضاد بين وبالعلاقة بينهما من حاجات حيوية جسية ٠ عند هذا الحد وحول تفسير ما هية الرمز ، وهو مايعتبر نقطة الفاتحة للمذهب النفسى التحليلى مع بعضهما وينفصل «ينج» عن فرويد، ويسعى الى انشاء نظرية خاصة مستقلة تفسر الرمزية فى الظواهر الفلكلورية القصصية الموروثة جيلا عن جيل فى داخل المجتمع الواحد ، او المنتشرة فى ثقافات العالم المختلفة على وجه العموم بحيث تجد الظواهر الثقافية الفلكلورية تفسيرا آخر غير التفسير الحيوى الذى نادى به فرويد ، ورأى فيه ينج تخفيضا لقيمة الظواهر الثقافية النفسية الى مستوى حيوى بحت ، يقل عن المستوى الثقافى الاجتماعى مكانة ٠ ليس من حيث قيمته للناس والمجتمع ، وانما من حيث تأثيره على الناس وتأثر الناس به ، وقبل أن نبدأ تقديم نظرية ينج يجب أن نلخص مذهبه فى مبدئين أساسيين عليها تقوم فلسفة ينج الثقافية ونظريته النفسية على حد سواء ، هذان المبدءان هما النموذج المنشىء والرمز ، وفيما يلى سنناقش كلا منهما على حدة ٠

## النموذج المنشىء (٢) Archetype

انتهى ينج Carl G. Jung الى أن الرمز فى عناصر الفلكلور القصصية ماهو الا تعبير عن اللا شعور الجمـ Collective Unconscious نبع من خبـرات متنـوعة تشمل كل حاجات الانســان وخبراته الاجتمــاعية والفـكرية والروحية ، وما الى ذلك من حاجات ودوافع ـوليست ، كما ذهب فرويد ، حيوية خالصةـ عاشها الانسان الأول مع جماعته الأولى خلال مراحل تكوينه النفسى المبكرة ، وبهذا اكتسبت هذه الخبرات صفة النموذج أو الطراز الذى أصبحت له قوة التأثير والتشكيل على ما تبعه من خبرات عاشها العنصر البشرى المعنى مما دعا « ينج » الى تسمية هــذه الخبرات الأولى « نماذج منشئة » ٠ هذا الاستمرار بين الخبرة الدامغة الأولى ، وما تبعها من خبرات تأثرت بتلك الخبرة الدامغة المؤثرة المشكلة لما تبعها من خبرات هو أول دعـامات نظـرية « ينج » النفسية التحليلية **فالانسان فى حاضره كيان يمتد واقعه النفسى الى عصور ماقبل التاريخ بلا انقطاع** ومن خلال النموذج المنشىء تلون خبرات الانســان اللاحقة لهذا النمــوذج ، وتتشـكل انطبـاعاته عن عالمه الاجتمــاعى والثقافى بالاضافة الى عالمه الحيوى الطبيعى ٠

والنموذج المنشىء كما قدمه «ينج» يقترب ، فى أبسط صوره ، اقترابا كبيرا من مفهـوم « الفكرة الابتدائية Elementargedanke التى قدمها باستيان Adolf Bastian عام ١٨٦٠ فى كتابه « **الانسان فى التاريخ ، دليل على عالمية النفس** » ٠

Der Mensch in der Geschichte. Zur Begründung einer psychologischen Weltanschauung

عرف « باستيان » هذه الفكرة على أنها أى نوع من أنواع التفكير على أبسط المستويات الذى قد يعن لأى فرد من أفراد البشر بصفته عضوا فى الجماعة البشرية بما لها من مميزات تجمع بين أفرادها وجماعاتها وتفترق بينها وبين الطوائف الأخرى من الكائنات الحية ٠ هــذا النوع من التفكير ينجم تلقائيا ويتشابه تشابها قد يبلغ به حد الاتحاد مع نظيره فى مجتمعات وثقافات أخـرى مجـاورة ، أو غير مجاورة ، وذلك نظرا للوحدة النفسية Psychic Unity للانسان والتى تميز أعضاء المجتمع البشرى قاطبة ٠

***

كانت هــذه هى الفكرة القاعدية لمفهوم الوحدة النفسية للانسان ، والتى من خلالها تنجم النماذج المنشئة فى مختلف أنحاء العالم ، وفى ثقافات مستقلة عن بعضها كل الاستقلال ٠

والنموذج المنشىء كما يراه « ينج » يوجد أول ما يوجد على هيئة رموز غير متميزة تعن للفرد كنوع من الأحـلام التى يخالهــا الفرد حقيقة واقعة ، كما أنه يعن للمجتمع فى أشكال حوادث تاريخية تؤثر فى كل الأفراد أو فى غالبيتهم العظمى تأثيرا متشابها ، ومن خلال تطبيق الانطباعات الأولية التى تبعث بها تلك الأحداث الأولى فى عمر الانسان على سـبل العيش والحياة اللاحقة لتلك الخبرات الأولى ، وتتخـذ تلك النماذج المنشئة أشكالا محددة وأنماطا ثابتة من أنماط السلوك ، وذلك لأن التعبير عن الحوادث الجديدة فى حياة العنصر البشرى لا يتم عن طريق التعبير المجـرد عن الحدث الجديد فى حد ذاته ، وانما يتم هــذا التحـديد عن طريق تعريف الجـديد بالقديم والغريب بالمألوف والغامض بالواضح ٠ ومن هنا يسبغ القديم على الجديد صفاته ويلونه بلونه ، وبهذا تصل تلك النماذج المنشـئة النابعة من اللاشعور الى طبقة الحياة اليومية من خلال الفرد ، ويتكرر ظهورهــا بتكرار تلك العملية النفسية الحتمية وعن طريقها يتصــل الماضى السحيق بالحاضر المحســوس ، وتصبح حياة الانسان كلا متصلا لا انقطاع ولا انفصال بين حلقاتها أو عصورها المختلفة مهما تباعدت هذه العصور عن بعضها زمنيا ٠

هنا نسأل أنفسنا هذا السؤال : كيف تتم عملية التعبير من خــلال الفرد فى حين أن الادراك والأداء والتمثيل ؛ ادراك وأداء وتمثيل جماعى تذوب فيها شخصية الفرد كفرد وتظهر شخصية الجماعة ككيان كتلى مستقل لا ينفصل ولا يتجزأ الى مجمـوع أفراد تلك الجمــاعة ؟

بهذا نجدأنفسنا أمام نوع من أنواع التناقض الذى يتطلب تفسيرا ٠ ولمواجهة هذا الموقف ولتفسير هذا التناقض الذى يجعل من عملية

التعبير عن المشاعر والعواطف الجماعية عن طريق الفرد أمرا مستحيلا قدم يونج مفهوما جديدا لعملية نفسية أطلق عليها اسم individuation ، أو ما يمكن أن نسميه عملية « الافراد » ٠

**الافراد : *individuation***

تشير عملية الافراد عموما الى بزوغ المكونات النفسية للفرد فى كل متكامل أثناء عملية تكوينه الاجتماعى خارج كتلة التمثيل الجماعى ٠ أما بالنسبة ليونج فان مفهوم تكامل الشخصية يمثل حجر الزاوية ، وفى نفس الوقت قمة نظرياته النفسية الخاصة بالفرد ٠ والتكامل كما يعنيه « يونج » ليس هو أن تكتمل الشخصية ، وأن تصل الى دور النضج على الاطلاق ، وانما هذا التكامل ماهو الا عملية معقدة متعلقة بطبيعة النفس فى حد ذاتها كحدث تاريخى ، اذ انه من خلال هذه العملية تمتص النفس كل ما حولها من مظاهر ثقافية واجتماعية ، وتذهب فيما وراء ذلك الى حيز خاص بها وحدها ، هذه العملية يسميها «يونج» عملية الافراد ، ويعرضها على أنها بحث الفرد عن الكيان الكلى لذاته ، والنزوع الى تحقيق وحدة شخصيته وتماسكها وتميزها عن بقية الجماعة التى يحيا معها ٠

ولعملية الافراد هذه جانبان أساسيان .

**الأول** : تمثل عملية الافراد ، بصفتها عملية تتعلق بالفرد ، أن أول وظائفها هى أنها وسيلة للعلاج النفسى الذى تلقاه الفرد الأول فى سبيل تمييز نفسه عن جماعته ، والتى بداخلها تضيع شخصيته وفرديته ، مما ينتج عنه شتى نواع الصراع بين الفرد وتلك الجماعة ، فالشخص فيها قد ينزع الى افراد نفسه فى حين أن الجماعة بما لها من قوى وقدرات تحاول ابقاءه حيث هو ٠

**والثانى** : تمثل عملية الافراد عملية نفسية عامة universal فى مختلف ثقافات ومجتمعات العالم ، ماضيها وحاضرها ٠ وعلى هذا فان الافراد يفسر على أنه هو المفتاح لأسرار ورموز فلسفات العالم ودياناته ، وطبيعى انها مفتاح لأسرار الظواهر الثقافية الأخرى ، ومنها الفلكلور بوجه خاص ٠ وذلك لأن تلك العناصر الثقافية تعتبر انتاج أفراد ميزوا أنفسهم خارج أنماط التفكير ونماذج الحياة الثقافية والاجتماعية التى سادت المجتمعات التى عاشوا فيها ٠

وتتمثل ديناميات عملية الافراد فى أنها تؤثر فى كل من المستويين الفردى والجماعى ، الى جانب المستوى الثقافى الذى يمثل مستوى ثالثا من مستويات الواقع ، كما أن وظيفتها تتركز فى جمعها بين الدفع بذات الفرد كفرد فى حد ذاته الى العالم الاجتماعى والنفسى ، ثم تكوين الرموز بدلالاتها الاجتماعية والثقافية والتاريخية ، والنفسية فى داخل تلك الذات٠ ويمكن تلخيص ديناميات عملية الافراد فى أنها تتضمن ظهور الرمز فى حركة آنية ( أى فى نفس الوقت ) مع ظهور الفرد كنتيجة لعملية الافراد هذه ٠ وهذا ما يسميه « يونج » الرمز الموحد unifying symbol ، ومن ناحية أخرى يقوم الشعور بتفهم وامتصاص قيمة هذه الرموز بالنسبة للمجتمع وللثقافة ودلالاتها النفسية فى شكل مفاهيم عقلية تدرك ٠ وبهذا ينشأ الاشتراك الفعال المقصود من جانب الفرد فى النظم الاجتماعية والثقافية التى ينتمى اليها هو ، والتى ينتمى اليها الرمز فى نفس الوقت٠ وبهذا يخرج الفرد بتلك المفاهيم من حيز الغموض ، مجرد الشعور أو الاحساس بها وهو النمط « الادراكى » ــ لو صح تسميته ادراكا ــ الذى يميز التمثيل الجماعى على وجه العموم ، الى حيز الوضوح والتحديد الذى يميز الأداء الفردى ٠ وبهذا يكون الافراد ــ فى حد ذاته ــ عملية نفسية تجعل من الكائن البشرى فى جماعته فردا بعينه وحيد النوع ، يتميز عن غيره بسماته النفسية الخاصة التى يمكنه من خلالها أن يمارس ذاتيته ، ويوجه عملية تفكيره ــ بصرف النظر عن صحة هذا التفكير أو خطئه ــ وليس مجرد طاقة اضافية فى جماعة ليست له خارجها ، فى حد ذاته كفرد ، أبعاد أو سمات فردية مستقلة تميزه عن الآخرين ، وتسير تفكيره وتتحكم فى سلوكه ٠ وبعبارة أخرى ، انه من خلال عملية الافراد هذه ، **أو كنتيجة** لعملية الافراد هذه ، يتميز الفرد عن الرمز الجماعى ، ويصبح الفرد فردا ، وان ظل الى حد بعيد ،

يعتمد على تلك الرمزية فى تفكيره . **وهنا تكمن العقدة** فى تفسير « ينج » لتلك العملية النفسية ، وهذه العقدة هى كما يلى :

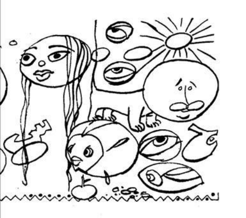
**أولا :** النماذج المنشئة ، التى تمثل الخبرة الجماعية Collective experience هى بدورها الا رموزا يحسها المجتمع ويدركها بداهة ، ولكن التعبير عنها لابد وأن يتم عن طريق الفرد .

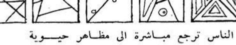
**ثانيا :** الفرد ، حتى بعد عملية الافراد ، لابد وأن يعتمد على تلك المواد الجماعية كمكونات أساسية لمفاهيمه ومعرفته وشخصيته .

وبهذا تمثل العلاقة بين الفرد والخبرة الجماعية التى نشأ فيها الفرد ، ثم ميز نفسه عن بقية أعضائها بافراده لنفسه ، واليها ينتمى ، دائرة مغلقة يكون كل جانب من الجانبين جزءا من محيطها . فالفرد حتى بعد أن يكون قد مر بخبرات معاكسة لخبرات المجتمع أثناء عملية الافراد التى مر بها من قبل ، فانه فى هذا التداخل يكمن تفسير « ينج » لعملية التفاعل وديناميات الحركة بين الفرد والمجتمع على الرغم مما بين الاثنين من علاقات تضاد واضحة ، تتلخص فى أن الفرد كيان مستقل له أبعاده الخاصة الواضحة ، فى حين أن المجتمع يمثل تلك القوة التى يذوب فيها كيان الفرد كفرد ، وتظهر بها شخصية المجتمع ، أو على الاصح شخصية المجموعة كلها ككل متكتل لا ملامح لأفراد فيه . وفى هذا التضاد يرى « ينج » أسرار النفس ، ويذهب الى أن دراسة أسرارها ومظاهرها لا تتم الا بالتوفيق بين قطبى التضاد هذين ، ألا وهما الفرد والمجتمع (٣) الفرد بما له من فردية وتميز وقدرة على التفكير وتسيير وتوجيه رغباته وأفكاره مستقلا عن المجتمع وثقافته ، ومن ناحية أخرى ، المجتمع بما له من قوة ونماذج ثقافية وأنماط سلوكية منشئة لا مكان لفرد مستقل فيها .

## الرمز عند ينج

تمثل فلسفة ينج عن الرمز الجانب الآخر من نظريته النفسية . فللرمز عند ينج كيان مستقل له طاقاته وارادته الخاصة ، وليس كما ذهب فرويد مجرد دلالات قائمة فى أذهان





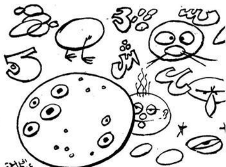
الناس ترجع مباشرة الى مظاهر حيوية جنسية .

حينما قدم ينج نظريته عن الرمز فى العقد الثانى من القرن العشرين كان مفهومه عن طبيعة الرمز يختلف اختلافا كليا عن مفهوم أصحاب علم اللغة عنه . فلقد اعتبر أحد علماء اللغة آنذاك الرمز وسيلة للتخاطب والتوصيل Communication فى حين حاول ينج جاهدا أن يبعد تلك الوظيفة - أقصد «التوصيل» أو « التخاطب » - عن فكرة الرمز فى مفهومه النفسى ، وذلك لأن ما رآه من وظائف وسمات لا توجد فى أى نوع من أنواع التخاطب أو التوصيل بين الكائنات الحية وما حولها من عناصر حيوانية أو نباتية أو جمادية مهما كانت صورة هذا التخاطب والتوصيل .

(العلم يدل على بلد معين وهذه الدلالة تسمى اصطلاحا « رمز للبلد » ، حرف « كرمز » لمعادلة رياضة .. الخ ) .

اذ أنه مهما كانت طبيعة هذا « الرمز » فى سياقه اللغوى التخاطبى التوصيلى ، فانه يشير الى شىء موضوع ومتفق عليه مقدما ، وهذا مايعرفه ينج بأنه علامة أو اشارة Sign وليس رمزا .

وأول سمات الرمز عند ينج أنه ينفتح ويمتد فيما وراء نفسه كرمز ، ويمثل بذلك التفتح والنمو المستقل عن الفرد وتفكيره ووعيه







شيئا لا يعيه العقل الظاهر ولا يدركه الفهم ادراكا كاملا ، وانما يسعى العقل الى ادراك معانيه وكشف خباياه ، بنجاح جزئى حينا وبلا نجاح على الاطلاق أحيانا أخرى طوال الوقت الذى يحتك فيه الفرد بالرمز . وعلى هذا فان الرمز فى هـــذا المفهوم لا يمكن أن يؤخذ مأخذ العلامة أو الاشارة ذات الوظيفة التخاطبية التوصيلية مهمـا كان جهل الفرد بهذه الاشارات وذلك لأن الرمز بطبيعته التى عليها نشأته لا يشير الى شىء واضح وصريح ومعروف فى عقـول الناس وأذهانهم ، وانما الرمز ماهو الا استـمرار لتجـربة تاريخيـة ( أقصد وقعت فى الماضى ) عاشها الانسان بأحاسيسه وشعوره فى ماضيه ، وأصبحت جزءا من عالم اللا شعور .

فى هـــذا المحيط اللاشعورى الجـديد ومن خـلال هذا الاستمرار ، أو هذه الرحلة ، من محيط الشعور الى عالم اللاشعور تتحول تلك الخبرات الماضية الى مجرد أحاسيس وخيالات وقيـم كلية لا يدركها الانسـان ادراكا كاملا ولا يعرف طبيعتهـا بالنسبة لنفسه معرفـة اليقين . ومن هنا تصبح تلك الرموز والمعميات نفسهـا فى حاجة الى عـــلامات أو اشارات - يمكن تسميتها مصطلحات لغوية - لكى يمكن للمجتمع والافراد التعبير عن تلك المشاعر تعبيرا لفظيا وجعلها قابلة للتخاطب والتوصيل Communicable

وعلى هذا فان الرمز كما يراه ينج لا يأتى من عالم التجارب الخارجية ، وانما يمارس أعضاء المجتمع الرمز عن طريق القوى الثقافية فى هذا المجتمع ، ولاينمو خارج تلك العلاقات الثقافية الاجتماعية ، على الرغم من أستقلال الرمز فى كيانه الداخلى وفى حد ذاته كرمز - عن الافراد الذين يحيا الرمز وينتقـل من خلالهم من جيل الى جيـل ومن عصر الى عصر . وهو مفهـــوم مخالف تماما لاتجـاه الغالبية العظمى من أصحاب علم الاجتـماع وفلسفة المجتمـع كمفاهيم الكانتية الجديدة Neo-kantianism والواقعية أو الفلسفة الوضعية Positivism والعملية أو البرأجماتية Pragmatism عن الرمز والفرد .

وينج بتبنيه لهـذا المذهب بعد أن ابتكره يجعل احتمال حدوث الرمز أو تقديمه الى المجتمع من خلال الحواس او التفكير المثقف المـدرب intellectual أمرا مسـتحيلا . كمـا أن اســـتعمال الرمز فى الأمور التى يمكن أن تقبل الرمز بالاشارة اليها - أى الأشياء ذات القيمة الرمزية - يتم عن نفس الطريق اللاشـعورى وليس الطـريق العقلى الفكرى ، وبهذا تكون الرموز نوعا من التمثيل الوجدانى او الاستبصارى intuitive representation أو لمحات مستقلة لها كيانها الخاص لحقائق ليس للفرد أو للمجتمع خارج الرموز التى نشير اليها معرفة أو دراية .

ومن أمثلة ذلك واقعة اليهودى فى حكاية « الفتى الذى أراد ان يعرف ماهو الخوف » ( التى قدمناها فى مقالتنـا السابقة عن علم النفس التحليلى والفلكلور - ( أنظر « **المجلة** » عـدد ١١٧ ، سـبتمبر ١٩٦٦ ، ص ٣٧ - ٣٩ ) فالذى لا شك فيه ان تاريخ اليهــود وسيرتهم فى المنطقـة كما يحس الآن ، وكمـا أحس به من قبل شعبها على اختلاف دياناتـه ومن خلال تراثه الثقافى والدينى ، قد خلق من اليهودى رمزا للخداع وعـدم الاعتراف بالجميل والغدر ، هذا الرمز يحسه المنتمون الى تلك المنطقة الثقافية على نحو لا يدركه الهندى الاحمر أو الاسكيمو مثـلا لانهما لم

يكن لهما اية علاقات مع هذا العنصر .

وكذلك تمثل رمزية الرقم أربعين ( ٤٠ ) الى الصراع بين الحياة والموت جزءا من تاريخ المنطقة وواقعها الاجتماعى والثقافى على نحو لا يدركه الا المنتمون اليها .

والذى لا شك فيه هو أن اهل هذه المنطقة لم يجتمعوا على أن يجعلوا من اليهودى رمزا للخداع ، وصاغوا الحكاية عمدا وبعد تفكير وترو لتصوير الصراع بين الخير والشر ، انهم لم يتفقوا على خلق رمز للصراع بين الحياة والموت من الرقم أربعين ( ٤٠ ) فلكل من هذين الرمزين استقلاله الخاص فى النشأة والدلالة والتأثير على المجتمع **سواء أراد المجتمع هذا أو لم يرده .**

وخلاصة القول أن الرمز الذى ينبع من اللاشعور ويملك قوة التأثير الفعال على الفرد وعلى جماعته هو فى الواقع كيان حى « ومستقل عن الفرد » فمن خلال هذا الرمز يرى الفرد العالم الخارجى البعيد عن ادراكه وحدود تفكيره ويتفهم معانى ظواهره ووقائعه . هذا النوع من الادراك الغيبى الحدسى « الالهامى » ما كان ليحدث لولا وجود الرمز ، وبالتالى لما كان لتلك المشاعر المرموز اليها وجود فى حياة الفرد . أما اذا عجز الرمز عن امداد الفرد بأيه معان أو مشاعر ، وخاب فى أن يكون مصدر الهام ووحى للفرد ، فان هذا الرمز يصبح ميتا ليست له أهمية تذكر اللهم الا اهميته كحدث تاريخى ، كان واقعا ذات مرة ، ولم تعد له أية قوة تذكر من قوى التأثير على المجتمع والثقافة والفرد .

والمهم هنا هو أنه ليس فى مقدور الفرد ، ولا فى مقدور الجماعة أن تبعث الحياة فى رمز ميت . فعلى الرغم من أن الرمز يستمد وجوده فى الثقافة من خلال الفرد ، فانه يستمد هذه الحياة تلقائيا ، أو بمعنى آخر فان الرمز يأخذ هذه الحياة تلقائيا من النفس . ولابد أن « **يأتى** » الرمز للفرد والمجتمع ، لا أن « يأتى » الفرد والمجتمع بالرمز ، فالرمز **يأخذ** حياته ، ولا **تعطى** هذه الحياة له .

**الفلكلور واللاشعور الجماعى عند « ينج » .**

يرى ينج واتباعه فى العناصر القصصية الفلكلوريه عامه وفى الخرافات الروائيه خاصة قيما ومعان تتعدى معانيها الظاهره وقيمها التى يدركها القارىء المعاصر بماله من قوة ادراك محدودة لطبائع عصره وجماعته وثقافته ويذهب « ينج » الى أن تلك العناصر الفلكلورية ليست انشاء أو أبداعا متعمدا صاغه خيال فنان ، أو تصورته قدرات فرد معين على التصور والصياغة ، بل انها فى حقيقتها تعبيرات مستقلة كل الاستقلال عن ارادة الفرد وارادة الجماعة ، ولها من الاستقلال الذاتى والطاقة الداخلية ما مكنها من أن تنشأ وتنمو وتستمر خلال الزمن وخلال الحياة الاجتماعية الثقافية فى عصور مختلفة فى عملية انحصرت مهمة الفرد فيها فى انه مجرد حامل لتلك العناصر الرمزية .

ان تلك العناصر الفلكلورية ما هى الا انتاج اللاشعور الجماعى ، وقيمه بدائية بحتة ، بمعنى أنها تمثل لا شعور الجماعة البدائية التى طفت تلك العناصر الفلكلورية على لا شعورها . ومن هنا فان قيم هذه العناصر الفلكلورية تصبح روحية نفسية خالصة وليست تاريخية بأى حال من الاحوال ، ان كل خرافة روائية ــ وخاصة تلك الخرافات الروائية الاغريقية حيث انها تمثل اكمل مجموعة من مجموعات الخرافات الروائية كما عرفها الباحثون ــ تمثل نموذجا أو نمطا من أنماط السلوك المنشىء والتجارب النفسية التى نبعث من قلب اللاشعور الجماعى ، وامتدت عن طريق الرمز الى حيث الشعور ممثلة فى الخرافات الروائية كرواية تقص ويعرفها الناس وتؤثر على مشاعرهم وسلوكهم .

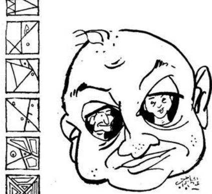
أما بالنسبة للباحث الحديث ، فان أهمية تلك الخرافات تكمن فى أنها تعبر تعبيرا رمزيا مجازيا عن خاصيات وسمات نفسية وتجارب الاجيال التى تبعتهم ــ عن غير قصد ــ وان عامة تبرز أصحابها الأولين الذين أورثوها علاقات هذه العناصر الفلكلورية بالحقيقة لا تتعدى حقيقة الواقع النفسى لأصحابها ، وليست حقيقة محتوياتها كأحداث تاريخية.

اى ان الفلكلور تعبير لا شعورى عن ظواهر بشريه بدائيه تتعلق بنفس الانسان الاول الذى كان يعبر – حين قدم تلك العناصر القصصيه – عن مشاعر حشوية داخلية mnac ممثله فى تلك الرموز .

ولا شك ان مشكله تشابه الظواهر الفلكلوريه ، وخاصة القصصية منها ، بين مختلف اقطار العالم ، وتفسير تلك الظاهرة يمثل جانبا مهما من جوانب البحث فى ميدان الفلكلور شغل به الباحثون فى هذا المجال منذ بدات معرفتهم بالميدان . ومن اجل ذلك ظهرت مدارس عديدة مثل المدرسة الهندسية Indianists التى تزعمها Theodor Benfey والمدرسة الانتشارية Diffusninists ، ثم المدرسة الشعائرية أو الطقوسية Ritualistic وغير ذلك من مدارس حاولت كلها ارجاع الظواهر القصصية الفلكلورية المتشابهة الى أصل واحد فيه نبعت ونشأت ومنه انتشرت أو انساحت الى مختلف أنحاء المعمورة . الا أن « ينج » واتباعه يرون غير ذلك ، ويقدمون نظرية تختلف فى جوهرها عن كل تلك النظريات كل الاختلاف .

طبقا لمذهب « ينج » فانه على الرغم مما قد يبدو من تشابه العناصر القصصية الفلكلورية تشابها قد يبلغ حد الاتحاد سواء، أوجدت هذه العناصر فى أراض متلاصقه او متباعدة ، أو بين ثقافات متشابهة ومتقاربة أو مختلفة فى بعض الاحيان ، فان تلك العناصر ترجع فى منشئها الى مصادر مختلفة ومستقلة عن بعضها كل الاستقلال ، ولا يجمع بينها جميعا على اختلاف الثقافات والمجتمعات والعصور ، الا بشرية الافراد التى عبرت عنها أو حملتها الى حيز الشعور . والفكرة كما يصوغها « ينج » و « كرنى » فى كتابهما « **مقالات عن علم الخرافات الروائية » هى :**
C. G. Jung, and C. kerenyi, Essays on a Science of mythology, 1949.

« ان محتويات النماذج المنشئة ، ما هى الا تعبيرات تصريحية عن عمليات وقوى كامنة فى اللاشعور الجماعى . وعلى هذا فانها الآن لا تشير الى شىء شعورى كما أنها لم تكن تشير الى أى شىء شعورى فى الماضى أو



فى اى يوم من الايام ، وانما اشاراتها مقصورة على الجوانب اللاشعورية . وبناء على ذلك فانه من المستحيل فى تحليلاتنا الحالية أن تحدد أو أن تقطع بماهية تلك الأشياء التى تشير اليها تلك العناصر الفلكلورية . وبهذا يصبح كل تفسير نقدمه ليس الا حالة من حالات « كمالو » as if ( اى استنتاجا مبنيا على فروض لم تثبت صحتها ) أو مجرد افتراض وتخمين . وبهذا فاننا لو طبقنا هذا المبدأ فانه يستحيل علينا القطع بما اذا كانت الخرافات الروائية تشير الى القمر أم الشمس الى الاب أم الام ، الى الجنس أم النار أم الماء . وكل ما نستطيع عمله هو أن نخمن، وأن نعطى وصفا تقريبيا لفحوى لا شعورى بطبعه » . (٤)

وبناء على ذلك فان كل محاولة لتحديد وتعريف « الحقيقة » التى تشير اليها تلك المواد الفلكلورية – أقصد محتوى تلك المواد الفلكلورية – مصيرها الفشل ، وذلك لان المعنى اللاشعورى ماهو الا « تصوير رمزى » يتحدى التعريف والتحديد بصفة نهائية ، كما أن اللاشعور لم يكن فى يوم من الايام شعورا حتى يمكننا أن نقطع بماهيته .

وعلى عكس فرويد ( كما سبق أن وضحنا من قبل فى مقالتنا السابقة ) ، فى محاولته اعادة بناء وتركيب التاريخ والوقائع التاريخية العنصرية أو حوادث التاريخ العنصرى ، ethnohistory للانسان كوسيلةتعينه على أن يقدم تفسيرا معقولا لعقدة أوديب من خلال محتوى العناصر الفلكلورية ، فان « ينج »

يؤكد أن البحث ومحاولة بناء وتركيب حوادث اللاشعور فى العصور السابقة بالاستعانة بالمواد الفلكلورية محاولة مكتوب عليها الفشل منذ البدء السبب واحد وبسيط وهو أن اللا شعور لم يكن فى يوم ما شعورا .

ووظيفة الفلكلور كما يراها « ينج » تختلف عن وظيفته كما يراها فرويد — هذا وان جمع الاثنين اتفاقهما على القيمة النفسية للفلكلور — وذلك فيما يتعلق بطبيعة تلك الوظيفة وأدائها لمهمتها فى المجتمع . فبينما وجد فرويد فى عناصر الفلكلور القصصية حوادث تاريخية ادت الى شعور الانسان بالذنب ممثلا فى ظاهرتى قدسية الطوطم ، ثم فى عقدة أوديب فان « ينج » رأى فيها طاقة خالقة للاشعور الجماعى الحالى الى جانب كونها تتم عن طريق عملية تمثيل جماعية وليست فردية كما هى الحال عند فرويد .

ومن هنا تصبح أهمية الفلكلور اهمية ثقافية اجتماعية جماعية وليست فردية .

ويذهب « ينج » الى انه عند بداية كل مرحلة من مراحل المدنية يحاول الانسان ، مدفوعا بالعناصر والحاجات الثقافية والاجتماعية الجديدة فى بيئته أن يجد



تفسيرات يقنع عن طريقها منطقه بتلك الظواهر التى غالبا ما تكون على اختلاف شديد مع الواقع الملموس ، أقصد مع قوانين الطبيعة كما يلمسها الانسان ، ومع الوقائع الثقافية الاجتماعية التى يدركها ويقبلها أفراد المجتمع ويرفضون ما خالفها ، ومن هنا تنشأ أهمية الفلكلور فى امداد الفرد والمجتمع بمسببات تلك الظواهر ، والاجابات عن الاسئلة التى تدور فى ذهن الانسان عن أشياء لا يعرف طبيعتها .

ومن هنا يصبح النموذج المنشىء ذو فعالية واضحه ، فانه عن طريق هذا النموذج يصل الانسان حاضره بماضيه ويقنع نفسه بأنه يعرف مصدر وجوده وتفاصيل ما حدث له ، ممثلا فيما حدث لأسلافه ، خلال الفترة التى تفصل مولده كبشر وحاضره الذى يحياه . ويؤكد **ينج اننا لو قطعنا هذا الخيط من التفسير — أى الفكلور — لقطعنا أنفسنا عن قواعدنا الاساسية المنشئة ولاصبح الانسان يعانى من عقدة عدم المعرفة ممثلة** فى شعوره بأنه لا جذور له أو فى شعوره باللاجذرية Rootless Consciousness ، مما ينتج عنه مختلف أنواع العصابات التى تصيب غالبية أفراد المجتمع ويصبح وباء نفسيا Psychic epedemic تظهر أعراضه على المجتمع كله ممثلا فى لاشعوره الجماعى ، وما ينتج عن ذلك من تصرفات جماعية وفردية تتسم جميعها بأنها سلوك عصابى .

فالخرافات الروائية والاساطير اذن ، كما يذهب « ينج » ترسى قواعد begrunden العالم كما يراه الفرد والمجتمع من نشأته الى حاضره . أى تلك العناصر الفلكلورية ما هى الا ضوابط نفسية تيمز الفرد والمجتمع بطاقات يؤكد بها وجوده وذاته ، ووظيفتها علاجية أو وقائية ، اذ أنها تحمى الفرد والمجتمع من الشعور باللاجذرية وعقدة عدم المعرفة .

على أن « ينج » يعترف بوجود عدد محدود من الوحدات القصصية motifs التى لها قوة ومزايا النماذج المنشئة ، أو ما يمكن تسميته التصورات أو التحليلات البدائية . فمثلا صورة أو شخصية الرجل

العجوز التي تظهر خصائصه الروحية على أنه مساعد وطيب ، ومميزاته العقليـــة فى أنه فيلسوف حصيف الرأى ، فهـو يدل على طرق الخير ويحذر من المهالك والمهاوى ، وينتشل من المآزق والنكبات، وأحيانا يظهر على أنه الشخص الباطش المعنف الذى يحذر وينـذر ، ثم ينزل أشد أنواع العقاب بمن لم ينصح بنصحه ولم يأبه لمشورته • هذه الشخصية التى تظهر فى الاحلام والحكايات والاســاطير وغيرها من العناصر النفسية أو الثقافية الفلكورية ربمـا كان لها ارتباط بالله • وتؤكد ظاهرة حدوث أو ظهور تلك الشخصية فى المواد الفلـكورية الثقافية أو الاحلام او تهيئوات الخيــــال العصـــابى Psychotic phantasy أن تلك الظواهر على اختـــلافها تقترب فى حقيقتهـا من بعضها الى الحد الذى يجعل من هــــذه الناحية من نظـــرية « ينج » عنصرا مؤيدا لنظرية فرويد التى تنظر الى الفلكلور على أنه نـــوع من أنـــواع النـكوص regression الا أن « ينج » يؤكد أن هذا هو الشذوذوليس القاعدة •

وأهمية وجود هذه الناحيـــة الفردية بالنسبة لنظرية « ينج » هى أنها تجعل من تلك المواد اللاشعورية التى تعتبر تاريخيتهـا امرا مستحيلا • حقيقة واقعة على الرغم منهـا فى ذلك من تناقض واضح • فلقد فسر ينج الظواهر الفلكلورية تفسيرا نسبيا من وجهـة نظر صاحبها والمقتنع بحقيقتهـــا • يذهب « ينج » الى أن الخرافات الروائية والاســاطير على وجه الخصوص تعتبر من وجهة نظر الفرد الذى يعتقد فى صحتها كأحداث تاريخيـــة ثابتة ، أو يأخذها مأخذ العقيدة تكتسب الى جانب قيمتها الرمزية الجماعية قيمة تاريخية تفسـيرية تعليلية actiological فى شرح ماهية وأصول الأشياء التى تحيط بالانسان ، ولا يدرى عن حقيقتها شـيئا مثل ماهيـــة الكواكب ، وكيفية وصولها الى حيث هى الآن، ومصدر الشر فى العالم، وتنوع واختلاف لغات الناس ، مع أنهم أبناء أب واحد وأم واحدة •من هنا تكتســـب تلك العنـــاصر الفلكلورية التفسيرية بالنسبة لصاحب العقيدة صـــفة التاريخ وتعنى ما ورد فيهـا حرفيـا على انه حوادث وقعت فعلا فى الزمان الاول مهما كانت طبيعة تلك الحوادث ومخـــالفتها للمنطق والمعقول •

هذه هى نظرية « ينج » عن الفلـكلور ، نشأته ووظيفته وانتشاره أو على الأصح تعدد مظاهره ، وأقل ما يمكن أن يقال عنها انهـا تقوض الدعـــائم التى تقوم عليهـــا نظرية الانتشارية ، والنظرية الفنلندية أو النظرية التاريخية الجغرافية التى تقوم أساســا على مبدأ الانتشار الثقافى من أصـــل أو مركز متوسط لا يتكرر ولا يتعدد ، على الرغم ممـا قد يبدو بين الروايات المختلفة للحــــكاية الواحدة فى أمكنةقدتتفاوت أو تتباعد جغرافيا عن بعضها أو فى ثقافات وتجمعات قد تتشابه أو قد تختلف عن بعضها كل الاختـــلاف على نحو نرجو أن نشرحه مستقبلا •



(١) انظر المجلة العدد ١١٧ سبتمبر ١٩٦٦ ص ٣٣ ـ ٤١•

(٢) أستخدمت عبارة النموذج المنشىء للدلالة على المصطلح archetype بدلا من « النوع الاول » ، وذلك لأن العامل الأساسى الذى تقوم عليه فكرة ال archetype هو أنه دافع لما بعده من خبرات • فالمصطلح الأجنبى مشتق من الكلمة الالمانية archetypon التى تعنى الخاتم الاول • ومنها اشتقت كلمة archetypus التى نعرفها الآن • وعلى هـــذا فان مفهوم النموذج المنشىء أنه يؤدى وظيفته على نحو مماثل للخبرة الأولى التى تقوم بعملية الدفع والتشكيل من تلقاء نفسها ومستقلة عن ارادة الفرد أو الجماعة التى نشأ فيها • وعلى هذا فان فكرة النموذج المنشىء • أقصد ال archetype ليست مجرد فكرة أولية أو نموذج أولى بل انه قوة وطاقة أهمها أنها مشكلة دامغة بصرف النظر عن الامتـداد الزمنى للواقعة ، أقصد النموذج خلال التاريخ •

(٣) من أجل هذا قدم ينج نظريته الخاصة بالطـــاقة النفسية Psychic energy فى المجتمع. وتفاصيل هذه النظرية • وكيفية أدائها لهذه المهمة • أقصد التوفيق بين قطبى التضاد لا تعنينا الآن •

(٤) Carl G. Jung, and C. Kerenyi, Essays on a Science of Mythology, p. 86.

# الحب .. والخريف

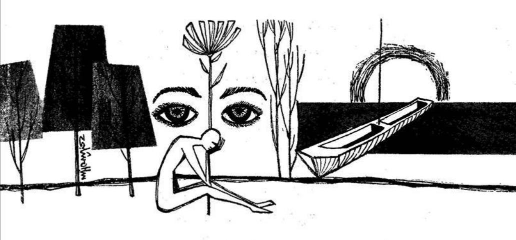
للشاعر محمد الجيار

| |
|---|
| عرفت شجاعة الكلمات<br>فمت بشجاعة الصمت |

لماذا جئتنى بالحب حين مضت سنين الحب ؟
وليس لدى ما أعطيه غير دموع أيامى
قضيت العمر منتظراً .. أسائل عنك
أعانق كل ألوان العيون بلون عينيكا
ولكن السنين مضت ولم تقبل
وشاب جناح عصفورى ... ولم تقبل ..
وحين جمعت أوراقى لأدفنها بقلب الليل
أتانى وَجْهُكَ الحانى بزورق نجمةٍ تأفلْ ..
فأى تعاسةٍ يا حب .. حين أراك فى المغرب . ؟
أتُحْيِى فى ضلوع الثلج ألفَ وريقةٍ .. ماتت ؟
عجبت لأننى ألقاك .. حين أردت أن أرحل ..

***

تجمّل أيها الباكى ..
ولا تجرح عيون الناس
تكتم آهة الشكوى .. ولا تَدْمَعْ أمام الموتْ



فإنّ الحزنَ فى الأعماق فن الصمتْ
وقل لحبيبك المخدوع فى أعوامك الغرقى ..
عرفت شجاعة الكلامات ..
فمت بشجاعة الصمت..
وداعاً ... أيها السارى بأنفاسى ...
وداعاً .. يا ربيعاً عطره باق باحساسى
فلا شىء .. لنا .. يبقى ..
سنمنح ليلنا الأرقا ..
ونَعْبُرُ نهره غرقى ..

***

وداعاً يا مغنى النفس أحلى نغمةٍ ماتت ...
أيا عمرى الذى لم أحيه أبدا ..
أيا شيئاً وراء نَبوةِ الكلمات ..
وفوق أصابع الفن ...
برحمته يعذبنى
ستُخْجل معزفى الشتوىّ ... أغنيةٌ ربيعيه .
لأن الحبّ ملحمة الحياة وشعر هذا الكونْ .
نسجت به ظلالَ الحزنْ
قميصَ وليدِنا الميِّتْ ...
فكيف تريد أن ألهو بأحزانى الخريفيه ؟ ؟

عجيب أن تشبَّ النار فوق بقية الأطلال .
وفوق بحيرة للثلج .. تطفو للهيب ظلال .
وليس هناك بينهما . . سوى جسر من الظل
غرامك .. فوق مقدرتى ..
وأوراق الخريف تخط فوق الدرب مرثيتى ..

* * *

لماذا لم أجد عينك قبل غروب أيامى ؟
أيبكى الحب حكمته بفجر لقائنا الدامى ؟
لماذا تنتهى الأصواتْ ..
ويبقى الصمت منتصراً مع الظلماتْ ؟
سؤال الحب حيّرنى بغير جوابْ ..
لماذا يهرم الفنان ؟ .
وزورقه شعاع سراب ؟
أيا عينان عشت العمر أسرى فى ضيائهما
وفى ليل بلا قمر ... سأبكى النور بعدهما
ومهما عشت أيامى ...
سأجعل كلَّ أمسيةٍ مضيّعةٍ بلا ذكرى ..
كذكرى من مسائهما ..

* * *

أيا عصفورَ أحزانى ..
أتأمل أن تحس الدفء بين ثلوج أحضانى ..
وأحضانى .. بلا أحضانْ ...
وهبتك كل حرمانى ...
فغرّد تذكّر الأشجارَ لحنَ ربيعها الأخضر ..
وغرّد ... قد نموت معا ...
ويجمعنا لقاء الموت لحظتنا .. ولا أكثرْ
نرى الدنيا بعين الوهمْ ..
ونصعد سُلّمَ الأضواء .. نسكن فى تلال الغيمْ ..

ونسى رهبة الواقعْ ..
ويخدعنا خيال الحبّ ... ننسى وعده الفاجع
فنعصر عمرنا المفقود لحظة حُبّ ...
ويرجو الشيخ قبل وداعه دنياه ضمّه قلبْ .
ولم يملك سوى لحظاته الهلكى ..

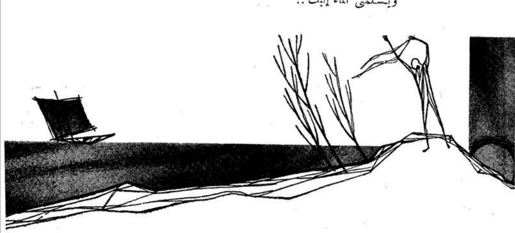
* * *

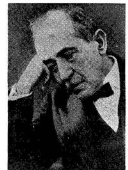
سأخدع نفسيَ الطفلة
أحبك طفلة العينين .. يا أملاً بلا صوره
تظل حدائق الآمال طول العمر مهجوره
وقبل الموت نلقى الحبّ تحت الظلّ أسطوره
ولكنا نموت به ...
كما عشنا الحياة له ..

* * *

حبيبة عمرى الراحل
لئن سافرت عن دنياى مغترباً بأحزانى ..
أطل عليك من سجنى
أراك تسافرين بزورقٍ يسرى بألحانى .
وخلفك طائر الحزن ..
فسيرى .. فى أمان الله ..
فإنى دائما أحيا على عينيك ..
سيسامنى الصباح إياك ..
ويُسْلمنى الماء إليك ..






احمد شوقى



# دور مدرسة أبولو ومبادؤها

دكتور كمال نشأت

صدر العدد الأول من مجلة أبولو فى سبتمبر عام ١٩٣٢ ، وقد تضمن العدد الثانى الصادر فى اكتوبر من نفس العام أسماء أعضاء (جماعة أبولو) ومجلس ادارتها • وكانوا : أحمد شوقى ( رئيسا ) ، وخليل مطران وأحمد محرم ( نائبى رئيس ) ، وأحمد محرم ( سكرتيرا ) ، والأعضاء: ابراهيم ناجى، وعلى العنانى وكامل كيلانى ، ومحمود صادق ، وأحمد الشايب، وسيد ابراهيم، وعلى محمود طه ، ومحمود أبو الوفا ، وحسن القاياتى ، وحسن كامل الصيرفى • الا ان شوقى مات بعد ذلك فى ١٤ أكتوبر من نفس العام ، فاجتمع الأعضاء وقرروا انتخاب مطران ( رئيسا ) • واستمرت الجماعة تقوم برسالتها ثلاث سنوات بعد أن استقال منها محمود عماد وعلى محمود طه • وكانت أهداف الجماعة :

**١ — محاربة الزعامات الأدبية والتخرب الشخصى لشاعر أو لأديب معين •**

**٢ — احلال التعاون والاخاء محل التناحر بين الأدباء •**

**٣ — السمو بالشعر العربى وتوجيه جهود الشعراء توجيها شريفا •**

**٤ — ترقية مستوى الشعراء أدبيا واجتماعيا وماديا والدفاع عن صوالحهم وكرامتهم •**

**٥ — مناصرة النهضات الفنية فى عالم الشعر**

وعلى الرغم من أن الجماعة ضمت عددا من كبار الشعراء التقليديين ، فان الشباب الذى تحلق حولها وحول مجلتها بزعامة ابى شادى كان تيتطلع الى المجد الأدبى عن طريق هذا التكتل أمام ممثلى الاتجاه السلفى الذين كانوا مسيطرين على ميدان الشعر • وها هو أبو شادى نفسه يعترف بسطوة هؤلاء فى قوله :

« شهد هذا العام حفاوة مزدادة بالشعر الحديث، ولكن دائرة هذا الشعر ماتزال برغم ذلك محدودة ، ومن الحق أن نقرر ذلك ، وأن نعترف بأن الشعر الغالب فى العالم العربى وفى مصر خاصة هو ما يمثله نظم الجارم وعبد الله عفيفى والمأحى وأقرانهم• وهو شعر فيه غالبا مرائى الماضى فى ألفاظ موسيقية تقليدية •• » (١)

فتكتل الشباب وعلى رأسهم أبو شادى ، وأنشأوا جماعة أبولو محاولة منهم للوقوف على أرض المعركة ، ولعل مما يعزز هذا الرأى قول أبى شادى أيضا :

« ليس أدل على أنزل الذى يقعفيه الفرديون من استمرارهم على الأبحاث النظرية العقيمة عن امارة الشعر وما يتفرع عليها من الأوهام التقليدية التى نشأت جمعية أبولو للقضاء عليها • ان امارة الشعر هى الروح الفنية

العالية التي تشترك في خلقها شتى المواهب ٠٠ » (٢)

وقوله :

« تستقبل أبولو بهذا العدد عامها الثالث متفائلة بالتطوير الحديث في النهضة الشعرية، فقد استهلت حياتها والتمكن الأدبي موقوف على بضعة أعلام، وعشرات من الشعراء المجيدين مجهولون ، والناس تنظر الى من قال لا الى ما قيل، وروح التحزب الى شعراء معينين سائد كل السيادة في البيئات الأدبية ، فعملت على نقض هذه التقاليد العقيمة مستعينة على تحقيق ذلك بمبادئها الحرة وبجماعتها المتضافرة » (٣)

وكان عام ١٩٣٢ بمثابة انتهاء مرحلة من مراحل الشعر العربي ، وذلك بموت أكبر شاعرين سيطرا على الجو الشعري في عصرنا الحديث وهما أحمد شوقي وحافظ ابراهيم ٠ وعلى الرغم من الخلاف والحزازات التي كانت بين شوقي وبين أبي شادي ( كتب أبو شادي يقول ان شوقي قد تراجع في أواخر حياته عن مواقفه القديمة ، ولذلك تعاون معه في جمعية أبولو ( راجع مجلة ابولو ـ عدد نوفمبر ـ ١٩٣٤ ٠٠ ) ، فان شوقي قبل رياسة الجماعة وكتب قصيدة نشرت في العدد الأول من مجلتها حيا فيها الجماعة وتمنى لها النجاح ومن أبياتها قوله :

**أبولو ٠٠ مرحبا بك يا أبولو**
**فانك من عكاظ الشعر ظل (٤)**
**عكاظ وأنت للبلغاء سوق**
**على جنباتها رحلوا وحلوا**
**وينبوع من الانشاد صاف**
**صدى المتأدبين به يبل**
**لعل مواهبا خفيت وضاعت**
**تذاع على يديك وتستغل**

كما حياها أحمد محرم في سنتها الثانية بقصيدة من أبياتها :

**عجبا هل كان في طوق العجب**
**ما أراه اليوم في ملك الأدب**
**حدث كالحلم أو كالسحر أو**
**هو من هذين معنى منتخب**
**بعثوها فتنة طامحة**
**طلقة الأرسان مرخاة اللبب**
**بنت أمس استكبرت ناشئة**
**فهي تستعلي على بنت الحقب**
**لا تقل شيخ وطفل انها**
**من سمات الزور أو آي الكذب**
**ذلك الحق فما بال الألى**
**أكثروا اللوم ولجوا في الغضب**
**انما نحنو على أبنائنا**
**انحييهم شيوخا ترتقب (٥)**

أما مطران ، وكان رئيسا للجماعة بعد شوقي ، فقد شجعها بمقال افتتح به المجلد الثالث بارك فيه جهودها :

« خرجت مجلة أبولو من جهادها عامين وهي كما تراها فتية قوية متأهبة لمتابعة سيرها في طلب غاياتها ، ناصرها من ناصر مقتنعا بأن لها رسالة شريفة تؤديها وانه يساهم في تلك الرسالة، وناوأها من ناوأها وهو أحد فريقين: فريق جدير بأن يعنى بنقده يبغى لها التكامل ويأخذ عليها ما يأخذ عن نية موجهة الى الخير ، وفريق لا يؤبه لقذفه يحفزه غرض خاص هو ضرب من المرض ٠٠ يشعر الدكتور أبوشادي رئيس تحرير هذه المجلة ويشعر الشباب الملتفون حواليه أن البيان بلسان الضاد يجب أن تتسع جوانبه وأن يسع كل مايسعه البيان في كل لسان غربي للآن ٠٠ فمجلة أبولو تدعو الى التجديد وتفسح صدرها للآخذين به وعملها ـ على ما يعتوره من معايب أو يشوبه من شوائب ـ انما هو عمل نافع وأعده ضربا من الواجب » (٦) ٠

***

وقد كانت جمعية أبولو ومجلتها مظهرا من مظاهر التعاون الأدبي الذي يدين به أبو شادي منذ اهتمامه بالحركة التعاونية التي رأسها في مطالع القرن عمر لطفي ، هذه الروح التي عبر عنها صادقا في قوله :

**خل الوفاء الجم قصدك**
**وابذل من الاحسان جهدك**
**طبع الحياة تبادل**
**وتعاون فلتنس صدك (٧)**

وقد كانت فكرة انشاء جمعية أدبية للشعر تراود نفسه منذ زمن ، فهو يقول عام ١٩٢٦ :

« ان شعار النهضة الأوربية الحاضرة هو

التعاون فى كل شىء حتى فى العلميات والأدبيات ، فتسمع الآن بأبحاث الجماعة ، وتهزك أخبار التساند الفكرى بين أدباء الغرب وعلمائه الذين لهم من الجمعيات والأندية الثابتة بقدر مالنا من مظاهر التفكك والخذلان والتحاسد فلنحاول التشبه بهذه النهضة الفكرية » (٨)٠

وتدعو روح التعاون الأصيلة فى نفسه الى أن يقول تعليقا على الخبر الذى أعلنه محمود زكى باشا صاحب جريدة ( النور ) من أن عددا من الشعراء الشباب استنكروا أن يكون حافظ ابراهيم رئيسا لجمعية الشعراء التى فكر بعضهم فى انشائها :

« ان الأهم هو الاخاء والتعاون الأدبى وخلق البيئة الصالحة لتبادل الآراء والمباحث ، وانه لا عار على مجدد اذا قبل رئاسة محافظ واعترف بسابق فضله وأثره فى تكوينه ، وان الاعتداد بالنفس لا ينافى التعاون الذى هو فضيلة مطلوبة فى أسرة الأدب بل فى كل بيئة حية ٠٠ » (٩)

وكان مظهر هذا التعاون بعد تكوين جمعية أبولو رصد مبلغ من المال باسم (ندوة الثقافة) التى ضمت اليها كل الجمعيات التى أنشأها أبو شادى من أدبية ، وصناعية ، وزراعية ، ومهتمة بتربية النحل ٠٠ الخ ليتناوب أعضاؤها اقتراضه تباعا « لاخراج مؤلفاتهم ، على أن توجه العناية بصفة خاصة لاخراج مؤلفات الشباب الذى كثيرا ما يذهب ضحية لأنانية الشيوخ ٠٠ » (١٠)

وكانت أولى هذه المؤلفات كتاب ( رواد الشعر الحديث فى مصر ) لمختار الوكيل أحد أعضاء الجمعية الذى كان همها موجها الى خدمة شعراء الشباب ومعاونتهم وتشجيعهم ، ولعل الاعلان الذى نشر فى أبولو عدد مارس ١٩٣٣ والذى يقول :

« ازدحمت مواد هذه المجلة ازدحاما منقطع النظير فى تاريخ المجلات العربية بحيث اضطرتنا الى وقف النشر لترجمة عمريات فتزجرالد وليالى ناجى ولغيرها مؤقتا حتى لا يفوتنا تقديم شعراء وأدباء الشباب المجهولين ٠٠ » (١١)

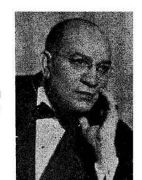
لعل هذا الاعلان دليل على روح التعاون والتشجيع التى كانت تسبغ على أدباء الشباب وشعرائه ٠ وهذا هو واحد منهم يقول عن رسالة الجمعية وأهدافها :

« اننا لا نحب المفاضلات والمنافسات السخيفة ، كما نؤمن بالتوحيد فى الأدب ، والمتحدث الى أعضاء ( جمعية أبولو ) لا يجد بينهم الا اتفاقا فى المبادىء الفنية العامة التى تساير حيوية الفن كما تماشى روح العصر ، ولكنه لن يجد تلك التحزبات الشخصية المقوتة التى اشتهرت عن بعض الجماعات والفئات ، وانى كأحد المعجبين بناجى أرحب فى الوقت ذاته بجهود سواه من الشعراء المنجبين ، وأرى أن خير الأدب فى جماع تلك الجهود ، وأعتبر من أفضل خدمات أبولو للأدب وللأخلاق أيضا الدعوة الى احترام الجهود الأدبية المنوعة سواء أكانت لأعضائها أم لغيرهم ٠٠ » (١٢)

وهذه هى نفس آراء أبى شادى تشربها الشباب الملتف حوله وآمن بها ودعا اليها ٠

أما تعاليم هذه الجمعية فهى تعاليم أبى شادى التى وضحت فى مقالاته ومقدماته من احتقار للصنعة والتقليد، والاحتفال بالشعور الصادق والطلاقة الأسلوبية ، والأخذ عن الأدب الغربى ، وحب الطبيعة ، والاهتمام بالمواضيع الفنية والانسانية والتصوف وحب الجمال ٠ فكأن هذه التعاليم حققت فى الشعر العربى الحديث ترجمة أمينة لما كانت تطلبه جماعة الديوان ٠ وقد ابتعد الشعراء عن المناسبات العارضة ، وابتدأ الوجدان الفردى يعبر عن أعماقه التى فجر ينابيعها فى مطالع القرن مطران ، وشكرى ، وأبو شادى ، والعقاد ، والمازنى ٠ وهذا هو حسن كامل الصيرفى أحد شعراء جمعية أبولو الشباب يقول عن مدرستهم الحديثة :

« خطا الشعر خطوته الأولى نحو التجديد٠٠ نحو الخلاص من القافية المطولة ٠٠ نحو البحث عن المعنى قبل اللفظ ٠٠ نحو الخروج عن دائرة المديح والغزل المصطنع الى عالم النفس وكنهها المترامى الأطراف ٠٠ الى التدقيق فى الزهرة ونشوئها ، وفى أعماق البحار وسر مد أمواجها وجزرها ٠٠ فى كبد السماء ومحاولة كشف خباياها وأسرارها ، فى النسيمة وما تسر الى


احمد زكى
ابو شادى

الزهرة ... فى الوجود وما حوى وفيما خفى وراءه وانطوى .. » (١٣).

ولم تقف هذه الجمعية مؤيدة مذهبا شعريا معينا ، فقد فتحت أبواب مجلتها لكل ألوان الشعر ، ولم يكن همها الا تشجيع الطاقات الشعرية الناشئة على الابداع والخلق ، وان كانت لم تخرج عن مجال الشعر الغنائى فى الغالب الأعم، لولا محاولات فى كتابة القصيدة الرمزية والقصة الشعرية .

ولم يتابع شعراء أبولو أبا شادى فى كتابة المسرحية الغنائية ، وكانت ظروف المجتمع المصرى فى هذه الآونة تسير اتجاهات التعبير لا شعوريا للاحساس بالمرارة واليأس نتيجة للقهر السياسى وفقدان الحرية واظلام أفق المستقبل ، فكان هذا الغناء الفردى الشاجى الحزين .

***

وقد أخذت أبولو على عاتقها تشجيع كل المحاولات التجديدية من شعر مرسل الى شعر حر الى شعر رمزى ، وقصصى ووصفى .. الخ فنرى مثلا بحثا لرمزى مفتاح عنوانه « الشعر المرسل وفلسفة الايقاع » يدعو فيه الى الشعر المرسل والى رحابته التعبيرية ، مبينا أضرار القافية وعدم مناسبتها لنا فى العصر الحديث (١٤) . كما نرى محاولة جريئة لخليل شيبوب يخرج فيها على الوزن الواحد مستعملا عدة أوزان مختلفة فى القصيدة الواحدة (١٥).

ويثير هذا الشعر المرسل والشعر الحر خواطر الكثيرين ومنهم محمد عوض محمد الذى كتب مقالا يهاجم فيه هذا الاتجاه ، ويرد عليه أبو شادى فيقول :

« وقراء أبولو يلحظون أننا ، مع احترامنا لكل أثر فنى سواء أكان تقليدى الصياغة أم جديدها لم يفتنا تشجيع الأساليب الجديدة بادئين بالقافية المزدوجة ، وسنشجع تدريجيا نماذج الشعر المرسل والشعر الحر ، وان كنا نعتقد أن مجال التمثيل هو أنسب مجال لهما . ولنا كل الثقة بأن الجيل الآتى سيعرف لهذين الضربين من الشعر خطرهما وسيحتفى بهما الحفاوة الواجبة » (١٦) .

ولا تثير اتجاهات أبولو خواطر بعض المثقفين فحسب ، ولكنها تثير أولا خواطر الشعراء التقليديين الذين يرون ان هذه الالوان الجديدة حزق وهذيان وتقليد معيب للشعر الأوربى ، ولعل مقال الشاعر حسن الحطيم ، أبولو فى الميزان » يصور لنا رأى المحافظين فى هذه الجمعية ومجلتها ، وهو يقول فى بعض أجزائه:

« وفى الحق انى لأجدنى مضطرا لأن أكاشف صديقى الدكتور أبا شادى باشفاقى عليه مما يزعمه تجديدا فى الأدب العربى أو الشعر العربى . نعم أنا أشفق عليه وعلى مجهوده الذى لو وجهه الى ناحيته الواجبة لكان أكثر فائدة أو أقرب الى الفائدة ، فى حين أنى لست بمشفق على الشعر العربى ولا على الأدب العربى فهما بخير والحمد لله . ولست أكتم صديقى أبا شادى ولا المدرسة الحديثة الآخذة بمبادئه أو الآخذ هو بمبادئها أنى أصبحت وكثيرون مثلى لا نطيق هذه التيارات العنيفة القوية التى يحاولون أن يوجهوا بها الشعر العربى ، والا فما هذه القصائد التى تبتدىء بقافية وتنتصف بقافية ثم تنتهى بقافية ؟ وهل نضبت اللغة عن أن تدر قوافى متحدة لقصيدة متحدة ؟ » .

ويمضى المقال بعد ذلك مصورا رأيه ورأى المحافظين فى هذه البدع الأدبية فى رأيهم ، معيبا الشعر المنثور والمرسل والحر ، آخذا على الجمعية حتى تسميه مجلتها باسم أعجمى . ويرد أبو شادى على حسن الحطيم فى هوادة الأستاذ المطمئن الى سلامة موقفه ، مبينا خطل آراء الحطيم وزملائه من المحافظين (١٧) .

ويأخذ المحافظون موقفا آخر، فقد فكروا فى



انشاء جمعية شعرية تناهض جمعية أبولو ، فاجتمع محمد الهراوى ، وأحمد الزين، وحسن الحطيم ، وعبد الجواد رمضان معتزمين انشاء جمعية باسم ( جمعية عكاظ ) مع اصدار مجلة بهذا الاسم ، الا أن فكرتهم لم تنفذ (١٨) .

ويلخص أبو القاسم الشابى أحد شعراء جمعية أبولو أصول المعركة بين المحافظين والمجددين فى مقدمة كتبها لديوان أبى شادى ( الينبوع ) يقول :

« أماالمدرسة القديمة فهى تزعم أن اللغة العربية مزاجا خاصا لايسيغ الاصروبا محدودة من التفكير والحس والخيال ، وهى تنقم على المدرسة الحديثة انها ستحدث فى الادب العربى فنونا من البيان مشبعة بما فى الروح الأجنبية وادابها من طرائف التفكير والخيال والاحساس ، وهى تدعى أن ذلك لا يلائم طبيعة اللغة العربية ، ولا ينسجم مع ما تسميه : الأسلوب العربى الصميم . أما المدرسة الحديثة فهى تدعو الى كل ما تنفر به المدرسة القديمة بدون تحرز ولا استثناء . هى تدعو الى أن يجدد الشاعر ما شاء فى أسلوبه وطريقته فى التفكير والعاطفة والخيال ، وأن يستلهم ما شاء من كل هذا التراث المعنوى العظيم الذى يشمل ما ادخرته الانسانية من فن وفلسفة ورأى ودين ، لا فرق فى ذلك بين ما كان منه عربيا أو أجنبيا ، وبالجملة فهى تدعو الى حرية الفن من كل قيد يمنعه الحركة والحياة . وهى فى كل ذلك لا تكاد تتفق مع المدرسة القديمة الا فى احترام اللغة وقواعدها ، بل ان فريقا من متطرفى المدرسة الحديثة لا يعدل بحرية الفن شيئا ولا يحفل فى سبيل ذلك حتى بقواعد اللغة وأصولها » .

وتؤكد مجلة أبولو اتجاه مدرستها الى الأخذ بالثقافة العالمية ، فيترجم بعض شعرائها عن الانجليزية أو الفرنسية بعض القصائد ، ومن أمثلة هذا الاتجاه ترجمة اسماعيل سرى الدهشان لـ ( ليالى ألفريد دى موسيه ) عدد نوفمبر ١٩٣٢ ، وترجمة أبى شادى لـ (رباعيات الخيام ـ المجلد الأول لأبولو ـ ص ٢٢٢ ) وترجمة مختار الوكيل لقصيدة شللى ( الى قبرة ـ المجلد الأول ـ ص ٨١٥ ) ، بل ان



خليل مطران

بعض شعرائها كتب شعرا بالانجليزية ، كما فعل ابراهيم ناجي الذى كتب قصيدة بعنوان « Through the Crowd » ( عدد ديسمبر – ١٩٣٤) الا أن اتجاه شعراء أبولو ظل اتجاها ذاتيا) وقد ساعد على بلورة هذا الاتجاه ظروف الحياة التى صاحبت نشأة حركة التجديد وعملت على ابرازها ، فقد كان العصر عصر قلق وتوفز ، وتردد بين ماض عتيق ومستقبل مريب ، وقد بعدت المسافة فيه بين اعتقاد الناس فيما يجب أن يكون وبين ما هو كائن ، فما بالك بالشاعر وهو أوسع خيالا من سائر الناس وألطفهم حسا (١٩) .

وساعد فشل ثورة ١٩١٩ وانحراف رجال الاحزاب السياسية الى تحقيق مطامحهم الشخصية وفساد الحياة النيابية ثم سيطرة حكام طغاة على الشعب ومقدراته مثل اسماعيل صدقى ومحمد محمود على القاء اليأس فى النفوس ، والنظر الى المستقبل المبهم بشىء من الحذر وعدم الاطمئنان ، وانعكست هذه المشاعر على النخبة الشاعرة ، التى أخذت تعيش آلامها فى هدوء ، وتعكس لا شعوريا موقف العزلة والجمود الذى يعانيه الشعب ، فأخذت الدعوة الى شعر الوجدان الفردى الذى يتغنى فيه الشاعر بآلامه الخاصة أو يهرب منها الى الطبيعة .. « مرجعا سعادته وشقاءه الى ذاته والى ظروف حياته الخاصة والى القضاء والقدر الذى يكنى له الشاعر باسم الزمان غير مدرك أنه لا ينفرد بهذا الشقاء لأنه عام يكاد يشمل المجتمع كله ، أو على الأقل أن جانبا كبيرا من أسبابه يرجع الى الأوضاع الفاسدة فى هذا المجتمع » (٢٠) .

ومن هنا كان اللون الرومانسى الذى عرفت به هذه المدرسة الشعرية ذات الأثر الكبير فى حياة الشعر العربى الحديث ، ولعلنا فى عدد قادم نبين هذا الأثر ونوضح المدى الذى وصلت اليه فى حركة التجديد .

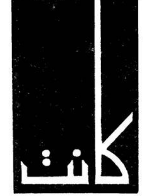


**هوامش المقال :**

(١) فوق العباب – ص ا – من تصدير الديوان
(٢) مجلة أبولو – عدد مارس – ١٩٣٣ – ص ٧٠٥
(٣) المرجع السابق – عدد سبتمبر – ١٩٣٤ – ص ٤
(٤) المرجع السابق – العدد الاول ص ٤٢
(٥) مجلة أبولو – عدد سبتمبر – ١٩٣٢ – ص ٢ ، ٣
(٦) تصدير المجلد الثالث لأبولو – عدد سبتمبر – ١٩٣٤
(٧) المنتخب من شعر أبى شادى – ص ٣٧
(٨) مهار ص ٨٩ .
(٩) مسرح الادب ص ٩٣
(١٠) مجلة أبولو – عدد سبتمبر – ١٣٩٤ – ص ٧٢
(١١) المرجع السابق – عدد مارس – ١٩٣٣
(١٢) أبولو – عدد سبتمبر – ١٩٣٤ من كلمة لحسن كامل الصيرفى
(١٣) أطياف الربيع – من دراسة بعنوان ( فى صحبة أبى شادى )
(١٤) مجلة أبولو – عدد نوفمبر – ١٩٣٣ – ص ١٩٢
(١٥) مجلة أبولو – عدد نوفمبر – ١٩٣٢ – ص ٢٢٧
(١٦) مجلة أبولو – عدد ابريل – ١٩٣٣ – ص ٨٤٧
(١٧) مجلة أبولو – المجلد الاول ص ١٢٢٥ وما بعدها
(١٨) مجلة أبولو – عدد يونيه ١٩٣٢ ص ١٢٣٩
(١٩) من مقدمة العقاد لديوان المازنى ج ١
(٢٠) فن الشعر – ص ٧٤ وما بعدها

**مراجع البحث**

(١) فوق العباب – لأبى شادى مطبعة – التعاون – ١٩٤٢
(٢) مجلة أبولو فى مجلداتها الثلاثة
(٣) المنتخب من شعر أبى شادى – المطبعة السلفية – ١٩٢٦
(٤) مهار أوبرا غنائية لأبى شادى – المطبعة السلفية – ١٩٢٦
(٥) مسرح الادب – لأبى شادى – القاهرة ١٩٢٨
(٦) أطياف الربيع – لأبى شادى – مطبعة التعاون – ١٩٣٣
(٧) ديوان المازنى – ج ١ – ١٩١٧
(٨) فن الشعر لمحمد مندور المكتبة الثقافية كتاب رقم ١٢ دار القلم – القاهرة



# كنت .. ومشكلة الميتافيزيقا

بقلم : محمود رجب

**.. وهل من الممكن على الاطلاق قيام شيء كالميتافيزيقا ؟ . هذا هو السؤال الأساسى فى فلسفة « كنت » ، فهناك ما يشبه الاجماع بين المفسرين على ذلك . ولكن ، ما مقصود «كنت» من اثارة هذا السؤال ؟ ، هل يستهدف من ورائه تأسيس الميتافيزيقا أم تقويضها ؟ ، أهو سؤال وضع لحساب الميتافيزيقا أم على حسابها ؟ . هنا يختلف المفسرون ، وينقسمون فى الغالب قسمين رئيسيين ، كل منهما يأخذ بتفسير لفلسفة « كنت » يتعارض تمام التعارض مع تفسير الآخر ، فأصحاب التفسير الاول ينظرون اليها على أنها أساس للعلم الطبيعى ، وقيمتها تكمن فى استبعادها للميتافيزيقا . أما أصحاب التفسير الثانى فيعدونها خطوة أولى نحو تأسيس ميتافيزيقا جديدة .**



والقول بأن كنت هادم للميتافيزيقا ليس بالتفسير الجديد الذى يقول به الكنتيون الجدد والمناطقة الوضعيون فى عصرنا الحاضر ، وانما هو قول قديم قدم « كنت » نفسه وخلفائه المباشرين ، فهيجل مثلا يأخذ — فى مقدمة الطبعة الاولى من كتابه « علم المنطق » — على فلسفة كنت أنها قد جعلت الامة الالمانية تفقد اهتمامها بالميتافيزيقا . وفى « محاضراته عن تاريخ الفلسفة » يصفها بأنها قطعية وذاتية ، والسبب الذى جعلها ذائعة الصيت ، منتشرة بين الكثيرين ، هو أنها حررت الناس من الميتافيزيقا تحريرا تم دفعة واحدة ، وهو سبب سلبى ، أى لا يتمثل فى تقديم شيء ايجابى لهم . بل انه ليطلق على « كنت » اسم المحطم لكل ميتافيزيقا ، مثله مثل ياكوبى . وعند هيجل أن الفلسفة التى تستبعد الميتافيزيقا ليست فلسفة على الاطلاق ، كأنها معبد بلا اله ، أو قبة بلا شيخ !

اذن ، القول بأن كنت عدو للميتافيزيقا ومحطم لها ، قول قديم . ولكن ، ما أبعده عن الحقيقة ، حتى لو صدر عن فيلسوف عظيم مثل هيجل ، وما أيسر تنفيذه ، حتى على قارئ عادى يقبل على فلسفة كنت بذهن خال من أية أفكار سابقة ! . فالميتافيزيقا كانت شغل كنت الشاغل . تدل على ذلك عدة أمور ، تبلغ فى وضوحها مبلغا تدفع معه كل شك فى مقصده الحقيقى ، منها ما هو بسيط فى دلالته ويتمثل فى تردد الكلمة نفسها ( ميتافيزيقا ) مرات

كثيرة فى مؤلفاته ، بل وجعلها عنوانا لبعض هذه المؤلفات ، ومنها ما هو عميق فى مغزاه ويتجلى فيما يصرح به لأصدقائه ويقرره فى كتبه بشأن الميتافيزيقا ، فعندما أرسل الى صديقه مندلسون كتابه « أحلام صاحب رؤى مفسرة فى ضوء أحلام الميتافيزيقا » كتب اليه يقول :

« اننى لأبعد ما أكون عن أن أنظر الى الميتافيزيقا على أنها شىء تافه يمكن الاستغناء عنه ، لدرجة اننى مقتنع تماما بأن الوجود الحق والدائم للجنس البشرى لا يقوم الا عليها ، ولا يكون الا بها » (١) •

ان « كنت » لم يبغ هدم الميتافيزيقا ولا استبعادها ، وانما استهدف اصلاحها واحياءها ، والنهوض بها من عثرتها ، كيما تلحق بركب العلوم الرياضية والطبيعية ، ففى كتابة « المدخل الى كل ميتافيزيقا مقبلة تريد أن تكون علما » **يقول :**

« بما أن الطلب على الميتافيزيقا دائم لا ينقطع أبدا ـ ذلك أن مصالح العقل البشرى الكلى ترتبط بها ارتباطا لا ينفصم ـ فيجب أن نعترف بأن اصلاحا شاملا ، أو بالاحرى ميلادا للميتافيزيقا على نحو جديد تماما لم يسبق اليه ، هو أمر لا مفر من حدوثه ، بغض النظر عن العقبات التى يمكن أن تعترضه فترة من الزمن » (٢) •



**( كنت )**

أصلاح الميتافيزيقا اذن هو المقصد الاسنى لفلسفة « كنت » • هذا أمر واضح ، سهل ادراكه • ولكن ، ان كان ذلك كذلك ، فلماذا يعجز عن ادراكه أصحاب التفسير الأول ؟ وما المبرر الذى يجعلهم يزعمون أن كنت هادم للميتافيزيقا ؟ ان السبب يكمن ـ فيما يقول كونتجود ـ فى أن « كنت » أنشأ لأول مرة نوعا من الفلسفة جديدا ، أطلق عليه اسم الفلسفة الترنسندنتالية أو الفلسفة النقدية ، هدفها أن تستخدم تمهيدا للميتافيزيقا ، وأن تحذر الميتافيزيقى من الوقوع فى أغاليط المنهج • والواقع أن هذه الفلسفة كانت ، فى جوهرها ، أشبه ماتكون بمناهج بحث للميتافيزيقا • ولقد رأى كنت أن فى مقدور الفيلسوف ـ متى سيطر على الفلسفة النقدية وأتقنها ـ أن يعود الى عمله الأصلى ، ألا وهو التأمل الميتافيزيقى ، ومن ثم تستطيع الميتافيزيقا أن تتقدم بنفس الخطى الثابتة التى تتقدم بها الرياضة وعلم الطبيعة •

وعلى هذا ، فلابد أن توجد فى المستقبل ـ حسب البرنامج الذى وضعه كنت ـ فلسفتان متميزتان : أولاهما هى مناهج بحث ، تصور كنت نفسه أنه قد قدمها الى العالم فى صورة نهائية كاملة • أما الثانية فهى فلسفة أساسية ( تأملية ) تستطيع ـ باهتدائها بمناهج البحث هذه ـ أن تتقدم تقدما لا حد له • وعلى الرغم من أن هذا التقسيم يجذب الانتباه من أول وهلة ، فما لبث أن ظهر تفسير قاصر وغير مقنع ، ذلك أن كتاب « نقد العقل الخالص » قدم مشاكل مناهج البحث على نحو صارت معه شغل الناس الشاغل ، وأثار مناقشات أبعدت ، الى حد ما ، هذه المشاكل عن الميتافيزيقا ، وجعلت تلك (أى الميتافيزيقا) تبدو لفترة من الزمن ، وكأنها موضوع ميت • بل ان « كنت » نفسه لم تتضح فى ذهنه العلاقة بين الشيئين ، فهو يرى مرة أن الفلسفة النقدية جزء من الميتافيزيقا ، وفى مرة أخرى يرى أنها تمهيد لها (٣) •

من هنا ينشأ الاختلاف فى تفسير كنت ، فهو يتمثل جوهر فلسفته فى النقد ( نقد

المعرفة ) أم في نهاية النقد ؟ - بعبارة أخرى ، هل النقد هو البديل عن الميتافيزيقا أو هو التمهيد لميتافيزيقا جديدة ؟ .

أصحاب التفسير الاول يجدون أن مغزى فلسفة « كنت » كامن في النقد ، ويهملون الميتافيزيقا الجديدة ، التي لم يتمها ، على الرغم من أنها كانت هدفا أساسيا من أهدافه.

أما أصحاب التفسير الثاني فهم - على العكس - يعدون النقد تمهيدا للميتافيزيقا الجديدة ، التي خططها « كنت » ورسم أبعادها، تاركا اتمامها لمن يجيء بعده .

وأنصار هذا التفسير الاخير يعدون كنت مدافعا عن الميتافيزيقا ومؤسسا لأركانها . وهذه هي مزية هذا التفسير التي تجعلنا نميل اليه أكثر من ميلنا الى التفسير الاول الذى ينكر اهتمام « كنت » بالميتافيزيقا . وليس معنى هذا أن نقلل من أهمية هذا التفسير ، وخاصة في جانبه الذى يظهر أهمية محاولة « كنت » في تأسيس العلم الطبيعي فالحق أن فلسفته بحر خضم - خاض فيه الكثيرون ولم ينج منه الا الاقلون - جاءت مياهه من منبعين رئيسيين : العلم الطبيعي الحديث والانطولوجيا التقليدية ، ففي هذه الفلسفة نجد دعما لأسس الطبيعة وما بعد الطبيعة على السواء ، وهي نظرية في المعرفة أو مبادىء المعرفة ونظرية في الوجود معا . والغلطة التي وقع فيها أصحاب التفسير الاول أنهم تصوروا أن البحث في المبادىء يستلزم عند « كنت » استبعاد الميتافيزيقا ، وما دروا أنه ميتافيزيقا أيضا . وهذا ما أدركه « كنت » نفسه ، فقد أورد تعريفات كثيرة للميتافيزيقا تدل على ذلك . فضلا عن أن هذا ما هو بالشيء الجديد ، فلقد كانت الميتافيزيقا عند أرسطو بحثا في المبادىء الى جانب كونها بحثا في الموجود بما هو موجود .

ففي بحثه « سؤال الجائزة : ماهو التقدم الفعلي الذى أحرزته الميتافيزيقا في ألمانيا منذ أيام ليبنتس وفولف ؟ » يقول « كنت » :

« ان الميتافيزيقا ما هي الا مذهب يضم جميع مبادىء معرفة العقل النظرى الخالص خلال التصورات أو هي - باختصار - مذهب الفلسفة النظرية الخالصة (٤) » .

وفي « نقد العقل الخالص » يذهب الى أن الميتافيزيقا هي :

« مذهب العقل الخالص ، أى العلم الذى يكشف - على نحو متسق منهجي - مجموع المعرفة الفلسفية ( سواء كانت حقيقية أو زائفة ) والتي تصدر عن العقل الخالص» (٥) . ولئن كان التعريفان السابقان يهتمان بمنهج الحصول على المعرفة ، فثمت تعريفات أخرى تعنى بموضوعات المعرفة ، ففي هامش أضيف الى الطبعة الثانية من « نقد العقل الخالص » يقول « كنت » :

« ان للميتافيزيقا ثلاث أفكار فقط ، تتخذها موضوعات خاصة لمباحثها ، هي : الله والحرية والخلود .. وما المشاكل الاخرى التي يتناولها هذا العلم الا مجرد وسائل تستخدم لبلوغ هذه الافكار وتأسيس حقيقتها (٦) » ، أى أن هذه الافكار الثلاث تؤلف الجزء الرئيسى للميتافيزيقا ، وتمثل غايتها النهائية ، وما الاجزاء الاخرى الا أجزاء ثانوية ووسائل لدرك هذه الغاية .

وفي « سؤال الجائزة » يعبر كنت عن هذا التعريف الاخير تعبيرا مختلفا بقوله : « ان الميتافيزيقا هي العلم الذى ينتقل من معرفة المحسوس الى معرفة ما فوق المحسوس ، كما يدل على ذلك الاسم القديم ( اليوناني ) الذى أطلق على هذا العلم ، أى « ميتاتافيزيقا » ( = ما وراء الطبيعة أو ما بعد الطبيعة ) (٧) » .

لكن القول بأن الميتافيزيقا تهدف الى معرفة الافكار التي تجاوز نطاق الحس والمحسوس ، وتقع في عالم ما فوق التجربة وما وراء الطبيعة - لا يعني أن « كنت » يستبعد من مجالها معرفة الاشياء المحسوسة ، بل على العكس ، يرى أن الميتافيزيقا تشمل معرفة

هذه الأشياء بوصفها جزءا تمهيديا لبلوغ أفكارها الرئيسية ، ففى « سؤال الجائزة » يقول :

« ان الانطولوجيا ( بوصفها جزءا من الميتافيزيقا ) ما هى الا مذهب لجميع تصورات الذهن ولجميع المبادىء طالما أن هذه التصورات والمبادىء تعطى للحس ، وطالما أنها تتعلق بموضوعات يمكن تجربتها ، فهى لا تمس ولا تتناول ماهو فوق الحس الذى يعد الغاية النهائية للميتافيزيقا • وعلى هذا فالانطولوجيا تنتمى الى الميتافيزيقا ، بوصفها تمهيدا Propadentik ، بوصفها مدخلا أو حديقة أمامية للميتافيزيقا بمعناها الصحيح • ويطلق عليها ( أى على الانطولوجيا ) اسم الفلسفة الترنسندنتالية لأنها تنطوى على سائر شروط المعرفة وعناصرها الاولى ، على نحو قبلى » (٨) •

والذى يهمنا فى هذا النص أن « كنت » يرى أن معرفة الأشياء المحسوسة تنتمى الى الميتافيزيقا ، انتماء غير مباشر على الاقل ، بالرغم من أنها تكون الغاية الرئيسية للميتافيزيقا • ولعل تفرقة ابن سينا بين موضوعات الميتافيزيقا ومطالبها (٩) توضح هذا الامر عند «كنت» ، فالموجودات التجريبية أو الاشياء المحسوسة التى تبحثها أنطولوجيا « كنت » تنتمى الى ما يطلق عليه ابن سينا موضوعات الميتافيزيقا أما الافكار المجاوزة للحس والمحسوس ، والتى تمثل غاية الميتافيزيقا عند « كنت » ، فهى تنتمى الى مايسميه ابن سينا باسم مطالب الميتافيزيقا •

ان التقدم الذى أحرزته العلوم الرياضية والعلوم الطبيعية لدليل بين على أنها علوم ممكنة حقيقية وبالفعل • أما الميتافيزيقا فلم تتقدم ، لأن تاريخها حافل بالتناقض والاخفاق لذلك ، انبثق فى ذهن « كنت » السؤال التالى :

كيف يمكن الميتافيزيقا أن تكون ممكنة بوصفها علما ؟ •

هذا هو السؤال الاساسى فى فلسفة كنت •

لكن هذا السؤال يفترض سؤالا آخر أسبق منه هو :

هل الميتافيزيقا ممكنة بوصفها نزوعا طبيعيا فى الانسان ؟

عن هذا السؤال الأخير أجاب كنت بالايجاب فى عدة مواضع من كتبه ، ففى « نقد العقل الخالص » يقول :

« على الرغم من أننا ننظر الى الميتافيزيقا على أنها قد أخفقت حتى الآن فى محاولاتها ، فهى مع ذلك علم ضرورى تماما لطبيعة العقل لبشرى » (١٠) •

ويذهب فى موضع آخر من نفس الكتاب الى أننا مهما وجهنا اليها من انتقادات ، فسوف نعود اليها كما نعود الى المحبوبة الغالية بعد خلاف وهجران ، لأننا مهتمون هاهنا بغايات أساسية ، غايات لا محيص للميتافيزيقا عن أن تنشغل بها على الدوام (١١) » •

« ولئن كانت العلوم الرياضية والعلوم الطبيعية ، والمعرفة التجريبية على وجه العموم وسائل لغايات عرضية ، فهى ــ فى النهاية ــ وسائل لغايات ضرورية وأساسية للانسانية •• ولذلك ، فالميتافيزيقا هى تمام كل ثقافة للعقل البشرى (١٢) » •



وفى « المدخل الى كل ميتافيزيقا » يقرر أن *الميتافيزيقا هى « الطفل الأثير لعقلنا (١٣) »*. وكما أن الانسان لا يستطيع أن يحيا بلا تنفس فهو لا يقوى على أن يتخلى عن الميتافيزيقا (١٤)

لكن القول بأن للانسان نزوعا طبيعيا نحو الميتافيزيقا ، غير كاف لاثبات أن الميتافيزيقا ممكنة بوصفها علما ، لاننا لو أهملنا هذا النزوع وتركناه دون رعاية وتنمية فسوف يؤدى الى الوقوع فى الجدل والسفسطة ، وعلى هذا ، فلكى نقيم دعائم ميتافيزيقا علمية ، لابد أن يكون هناك نقد للمعرفة العلمية .

« والنقد - فى نظر « كنت » - هو ، بالنسبة للميتافيزيقا المدرسية المبتذلة كعلم الفلك بالنسبة للتنجيم ، فهذه الميتافيزيقا ان هى الا علم زائف ، ملىء بالمغالطات السفسطائية (١٥) » .

ان النقد - فى نظر « كنت » - هو الوسيلة التى بمقتضاها تنتقل الميتافيزيقا من مرحلة النزوع الى مرحلة العلم . وتنشأ الحاجة اليه من داخل الميتافيزيقا نفسها . ولقد وحد « كنت» بينه وبين الانطولوجيا التى هى جزء أول من أجزاء الميتافيزيقا ، التى يقسمها - تبعا للاستعمالات التأملية والعملية للعقل - الى نوعين : ميتافيزيقا الطبيعة ، وميتافيزيقا الاخلاق .

أما النوع النوع الاول فهو ذلك الذى يتضمن كافة المبادىء العقلية الخالصة التى تقوم عليها المعرفة النظرية . وأما النوع الثانى فهو ذلك الذى يتناول المبادىء التى تعين - قبليا - كل فعل .

ونقد «كنت» ليس نقدا للميتافيزيقا من خارجها ، مثل النقد الذى يوجهه اليها الفلاسفة التحليليون والماركسيون والمناطقة الوضعيون فى أيامنا هذه ، بل نقد من داخل الميتافيزيقا، يستهدف احياءها لا تقويضها . صحيح أن تقدم المعرفة التجريبية كان بمثابة المهماز الذى نبه الاذهان الى عقم الميتافيزيقا واخفاقها . وهذا ما قامت بتبيينه النزعتان : التجريبية الانجليزية ، والوصفية الفرنسية . لكن هاتين النزعتين *لم تكونا « من صلب »* الميتافيزيقا ، بل كانتا « من دم غريب » عنها .

بعبارة أخرى نقول : ان النقد الذى يوجهه أصحاب هاتين النزعتين - وأحفادهم فى العصر الحاضر - يتخذ ازاء الميتافيزيقا موقف القاضى .. ينظر ويحكم من فوق ومن الخارج . أما نقد « كنت » - ونقد هيدجر فى عصرنا - فهو يتخذ ازاء الميتافيزيقا موقف المواطن الصالح. فهو شرط ضرورى لوجودها ، وعامل من عوامل اصلاحها . لذلك لم يستخدم « كنت » النقد معول هدم للميتافيزيقا بأسرها ، بل نظر اليه على أنه جزء تمهيدى للميتافيزيقا الجديدة ، الميتافيزيقا بوصفها علما ، ووكل اليه مهمة تحديد اختصاصات كل من العقلين : النظرى والعملى .

ومنذ القرن التاسع عشر والفلسفة التقليدية تنقسم الى ثلاثة أجزاء رئيسية : نظرية المعرفة والميتافيزيقا أو الانطولوجيا ، والفلسفة العملية . وكل هذه الاجزاء تندرج - عند « كنت » - فى الميتافيزيقا .

ولقد كان مصطلح «نظرية المعرفة» مصطلحا جديدا فى القرن التاسع عشر ، لكن المعروف أن كتاب « كنت » ، « نقد العقل الخالص » ، يعد أساس هذه النظرية ومنبعها ، « فكنت » نفسه يطلق عليها اسماء متعددة مثل : ميتافيزيقا الميتافيزيقا ، والفلسفة الترنسندنتالية ، أو النقد ، ووحد بينها وبين الانطولوجيا .

وبينما كانت الميتافيزيقا التقليدية توحد بين الميتافيزيقا والانطولوجيا من ناحية ، وتوحد بين النقد ونظرية المعرفة من ناحية أخرى ، نرى أن « كنت » نفسه لم يرد لنظريته فى المعرفة أن تكون غاية فى ذاتها ، ولم يرد لاساس العلم الطبيعى أن يكون هو الغاية النهائية لنقده . لقد كانت ميتافيزيقا الطبيعة أساسا للعلم الطبيعى ، لكنها لم تكن الا جزءا تابعا للميتافيزيقا . ولم يكن استنباط المقولات الذى جاء فى « نقد العقل الخالص »

ضروريا للرياضة والعلم الطبيعي ، وانما كان ضروريا « لعلم آخر هو الميتافيزيقا » (١٦) . فهذه الميتافيزيقا « هي العلم الذي يتناول كلا من التصورات الطبيعية التي تطبق دائما على التجربة ، وتصورات العقل التي لا تعطى أبدا في أي تجربة ممكنة (١٧) » . ونتائج الرياضة الخالصة والعلم الطبيعي الخالص ان هي الا معين لمعرفة عقلية تساعد على القيام بقفزة جديدة ، فمقصد « كنت » من « نقد العقل الخالص » هو أن يتبين منهج وحدود المعرفة العقلية لموضوعات ما فوق الحس (١٨) . لكن بعض المفسرين يميل مع ذلك الى تناول « نقد العقل الخالص » على أنه نظرية في المعـــرفة ، لانه أنكر على العقل النظرى معرفة الموجود المفارق ، وأباحها للعقل العملي وحده .

لقد كانت الميتافيزيقا منذ أرسطو علما نظريا ، معرفة منظمة للعمل التأملي ، فاذا حدث ونظرنا الى هذه الميتافيزيقا على أنهـــا مستحيلة ، فسيترتب على ذلك فقـــدان الميتافيزيقا لمعناها الدقيق ، حتى لو قلنا انها ممكنة عن طريق العقل العملي .

والحق أنه لتفكير جديد لا يخلو من غرابة وجرأة ـ ذلك الذي يقول باستحالة الميتافيزيقا بوصـــفها معرفة نظرية ، ولا تكون ممـــكنة الا بوصفها معرفة عملية ، ذلك أن أحـــدا لا ينكر أن الصورة المثالية للمعرفة صـــورة نظرية ، على الرغم من أنها كانت في الاصل أداة للعمل .

ومن المسلم به عامة أن المعرفة التي تدور حول أمور حياتنا اليوميـــة المبـــاشرة معرفة عملية ، أما معرفة الموضوعات المثالية المجردة أو المفارقة للحس ، فهي معرفة نظرية . لهذا السبب جعل أرسطو من الصورة الخالصـــة المفارقة للمادة ـ مثل الله والروح ـ موضوعا للمعرفة النظرية . ومن المسلم به أيضا أنه ما دامت موضوعات الميتافيزيقا مفارقة للحس، فلابد أن تكون معرفتها ـ ان كانت ممكنة ـ معرفة نظرية . وانكار « كنت » لهذه الفكرة التقليدية عن الميتافيزيقا يعد في الحقيقة ثورة قد تكون أشد خطرا من ثورته الكوبرنيقية .

فالنقطة الاساسية في فلســـفة كنت هي اعترافه بسمو العقل ، معارضا بذلك فكرة كوبرنيقوس التي جعلت من أرضنا نجمـــا ضئيلا صغيرا في النظام الشمسي الضخم . أما فلسفة « كنت » فقد جعلت من عقلنا سيدا على الطبيعة . و « كنت » الذي تأثر بنظرية نيوتن الفيزيائية وفلســـفة التنوير ، والذي بدأ حياته الفكرية عالما طبيعيا ، لا يستطيع أن يهمل الصدق الشامل لقوانين الطبيعة ، ومن ثم فهو يعترف صراحة بأن الطبيعة لابد أن تكون نظاما يتفق ويسير في انسجام تبعا للقانون ، وهو من ناحية أخرى يعتقد في نظام معقول ، مستقل تماما عن عالم الطبيعـــة . وهذه فكرة حديثة لنظرية قديمة عن : العالم المحسوس والعالم المعقول ، أو عالم الشهادة وعالم الغيب ، أو ملكوت الطبيعة وملـــكوت الروح .

ويظن « كنت » أنه بفصله العالم المعقول عن العالم المحسوس ، وقصره المعـــرفة التي تجيء عن طريق الذهن على المحسوس ـ قد أقر سلاما دائما بين العالمين ، فالعلم الطبيعي يستطيع أن يتطور ويتقدم في طريقه الخاص ، حرا من أي تدخل روحي . ولكن هذا السلام فرض قيودا قاسية على العقل التأملي ، ذلك أن تنازل « كنت » عن محاولة اقامة ميتافيزيقا نظرية يتضمن اخفاقا تاما للعمل التـــأملي . وهو عندما ذهب الى أن موضوع التجربة لابد أن يعطى أولا لعيان حسي ، أكد في الواقع أننا لا نستطيع أن ندرك ادراكا نظريا الا الطبيعة المادية . و «كنت» لا يعد هذا انـــكارا تاما للموضوعات المفارقة للحس ، ذلك أنه نقلها من مجال النظر الى مجال العمل . وعلى هذا ، أصبحت موضوعات للايمـــان أكثر منهـــا موضوعات للمعرفة .

لقد اعتقد كنت أنه نجح في تجنب المادية والالحاد عن طريق فصله العالم المادى عن العالم الروحي ، والطبيعة عن الاخـــلاق ، قاصرا

العقل النظرى على الاستخدام التجريبى وحده، وجعل السيادة والسمو للعقل العملى على العقل النظرى ، لأن كل اهتمام هو – فى النهاية – اهتمام عملى ، وقيمة العقل التأملى لا تتحقق الا بالاستخدام العملى للعقل ٠

وفكرة سمو العقل العملى قد ينظر اليها على أنها ارهاص بالبرجماتية ، ولكننا لونظرنا اليها نظرة ميتافيزيقية لوجدناها مجرد تصور عادى ، لأنه اذا كان العقل العملى أمرا مقبولا بحجة أن كل اهتمام هو – فى جوهره – اهتمام عملى ، فعندئذ تصبح الفلسفة – فى النهاية – خادمة للدين والاخلاق ٠ أن الاهتمام الفلسفى يتطلب – على العكس من ذلك – أن يكون العقل موجها للاهتمامات ، مسيطرا عليها ، مؤثرا فيها ٠ وباسم العقل النظرى لا يحق لنا أن نتساءل عما اذا كانت أفكار « كنت » الثلاثة : الله والحرية والخلود ، ضرورية للأخلاق فحسب ، بل أيضا يجب أن نتساءل ، باسم هذا العقل النظرى ، عما اذا كانت الاخلاق نفسها أمرا ضروريا ٠ والعقل النظرى قادرا على مواجهة مثل هذه العدمية التامة ٠ والحق أن الوجوديين المعاصرين – وخاصة هيدجر – هم الذين تجرأوا على طرح أفكار من هذا القبيل ٠

ذلك هو موقف كنت من الميتافيزيقا ٠ والحق أن الفلاسفة المعاصرين جد حريصين على تفسير هذا الموقف تفسيرا يتمشى مع وجهة نظرهم الخاصة ، كأنه زكيزة يستندون عليها ويدعمون بها موقفهم ، فمن بينهم من رأى انها بحث فى الوجود ، وغالبا ما ينقلب هذا البحث الى بحث فى الموجود الاعلى ، أى الله ، بحيث تصبح الميتافيزيقا وكأنها أثولوجيا ، ومنهم من عد الميتافيزيقا بحثا فى الوجود بما هو وجود ( هيدجر وهارتمان ) ٠ بل ان من ينظر الى الميتافيزيقا على أنها قضايا فارغة من المعنى ، ومن يبيح استبعادها ، يرجع ويستند الى كنت لاثبات دعواه (المناطقة الوضعيون) ٠



**وعلى هذا ، فتفسير موقف كنت من الميتافيزيقا ، على جانب كبير من الاهمية عند الفلاسفة المعاصرين ، ولا شك أنهم قد أفادوا جميعا من نقد كنت للميتافيزيقا الدجماطيقية، القطعية ، وان أساء البعض فهم هذا النقد وعده نقدا يشمل جميع أنواع الميتافيزيقا أو الميتافيزيقا بمعناها الواسع ( المناطقة الوضعيون ) ٠ لكن ، هناك من نظر الى هذا النقد على أنه شرط ضرورى لتأسيس الميتافيزيقا واقامتها على أسس جديدة ، فلابد من «تجاوز» أو «قهر» الميتافيزيقا التقليدية ، كيما تتأسس الميتافيزيقا على أرض جديدة ، هى أرض الوجود ( هيدجر ) ٠**

---

1) Quoted from Paulson, kant, eng. tran., N.Y. Ungar Co., 1963, P. 241.
2) Kant, Prolégoménes à toute Metaphysique future..., trad. fran., Paris, Vrin, 1941, P. 9.
3) Collingwood, An Essay on philosophical Method, London, Oxford, 1933, PP. 20-21.
4) Kant, Die Preisfrage..., Kant's Sämmthiche werke, Band VIII, Leipzig, 1868, P. 521.
5) Kant, Critique of Pure Reason, eng. tran. by kemp Smith, London, Macmillan, 1950, P. 659.
6) ibid., P. 325.
7) Preisfrage, P, 576.
8) ibid., P. 520.
(٩) ابن سينا : « الشفا » ، الالهيات ، الجزء الأول ، تحقيق الآب قنواتى وسعيد زايد ، القاهرة ١٩٦٠، ص ٥ ، ٦
10) Critique of Pure Reason, P. 54.
11) ibid., P. 664.
12) ibid., P. 665.
13) Prolégoménes, P. 141.
14) Prolégoménes, P. 160.
15) ibid., P. 158.
16) Prolégoménes, P. 105.
17) ibid., P. 105.
18) Critique of Pure Reason, P. 46.

# القصة

# في الأدب المصري القديم

بقلم : د. احمد عبد الحميد يوسف



١

أبرز ما عرف به المصريون الاقدمون ماخلفوه من آثار العمارة الهائلة والبناء الشاهق العظيم ؛ فلا نكاد نتمثلهم الا شعبا بناء قد استغرق نفسه ووقف حياته على اقتطاع الصخر وتطويعه ليرتفع به بناء ضخما فخما فى اهرامات هائلة ومعابد عظيمة باذخة ، فاذا نظرنا فيها وما تحوى من التصاوير وما تواتر عنهم من الاساطير قلنا انهم انما كانوا شعبا قد وهب حياته للعبادة واستغرق نفسه فى تراتيل الكهان وأسرار الدين ٠

ولكن المصريين ، فى واقع الأمر ، انما كانوا يحيون حياة خصيبة حافلة بالعمل والنشاط ، عامرة بالحركة والحياة ، فلا يكاد المرء ينظر فى جانب من جوانب حياتهم حتى يظن أنهم انما اندفعوا فيها وفرغوا لها فلم ينصرفوا عنها الى ما سواها ٠ ومع ذلك فقد كانوا على ما نعرف لهم من الجد والعزم فى فنون التشييد والبناء شعبا تميل نفسه للكلم الجيد وينأثر بالقول البليغ ٠ ولئن كان قد اشتهر عن المصريين ما خلفوا من الحضارة المادية من العمارة وآيات الفن من النحت والنقش والتصوير ، فلقد وضعوا كذلك الأسس الأولى فى بناء الفكر الانسانى والانتاج الادبى الرفيع ، وانتجوا لنا أدبا ما زال يؤثر فينا ونجد له فى نفوسنا شعورا بالرضى والاعجاب ، وحسب الذين ينظرون فى أدب المصريين الأقدمين أن يعلموا أنهم خرجوا للناس كثيرا من الصور والعبارات التى فرضت نفسها على آداب من جاورهم من الأمم والشعوب ثم وجدت سبيلها الى كتبنا المقدسة التى أثرت فى آداب العالم القديم والحديث ، وقد كان طبيعيا أن تتحدث الكتب المقدسة الى الناس بما كانوا من قبل يألفون من الصور والأخيلة والعبارات ، ونعرف مما وصل الينا أنهم كتبوا فى أكثر أغراض الأدب وفنونه وكان لهم فى فن القصة قدم راسخة استطاعوا أن يصلوا بها الى شأو رفيع ٠

ومع ذلك فما كان العالم الحديث ليعرف عنهم ذلك قبل عام ١٨٥٢ ، حين قدر للسيدة الانجليزية اليزابيث دور بينى أن تشترى فى ايطاليا قرطاسا من البردى المصرى القديم ، حملته — فى طريقها الى وطنها — الى حيث عرجت على متحف اللوفر بباريس فعرضته على عالم الدراسات المصرية القديمة دى روجيه ،



فاذا بتلك النصوص الهيراطيقية تنبلج أمام ناظريه عن قصة يروعه منهـا أنها من ضروب الأحاديث من ألف ليلة وليلة ، ويتكشف من حياة المصريين منهـا جانب لم يكن معروفا لمن كانوا يظنون اعلم بهـا خاصة فضلا عن عامة المثقفين، لم تكن حياة المصريين اذن جدا صارما كلها ولا كدحا كلهـا ، ولا كان فكرهم راسفا فى أغلال الدين ونصوصه لا يتحولون أو يتاح لهم التحول عنه ، بل لقد كان لهم من حياتهم جانبها السهل اللين ومن فكرهم الحر الناضج ما يثمر عن أحاديث الدنيا كما أفاض تراتيل الـدين • ثم تؤول تلك البرديه التى تحـوى قصة الأخوين الى المتحـف البريطانى الذى اشتراها من صـاحبتها بعـد أن أعلن متحف للوفر عجزه عن شرائهـا ، ولـكنها تثير مع اعجاب العلمـاء والمثقفين ما لا يكاد يحصى من الدراسة والترجمة والتحليل والتعليق •

ثم كان على العـالم أن ينتظر من بعد ذلك اثنى عشر عاما تظل فيها قصة الأخوين نصا لا نظير له فيما كان يعثر عليه أثنـاء ذلك من الآثار وقراطيس البردى ، وشـيئا فريدا فى الدراسات المصرية القديمة على كل حال • ثم تشـاء المقـادير أن يخرج الى النور من أرض دير المدينة بالأقصر طائفـة أخرى من البردى عليها بعض نصائح الآباء للأبناء وأدعية الدين وذلك مع قصة أخرى من قصص السحر بطلها خع م واس بن رمسيس الثـاني ، وكان فى عصره من كبـار علماء الدين وكهـانه الذين شغفوا بالسـحر وحرصوا على اقتنـاء كتبـه وتعقبها فى مظانها أينمـا كانت ، ثم تعاقبت من بعـد ذلك الكشوف فيمـا وعت قراطيس البردى من أدب المصريين ، فـكشف جودوين فى المتحف البريطانى سنة١٨٧٤ ضمن مالديه من أوراق البردى عن قصة القدر المحتوم وقصة فتح يافا ، وفى القاهرة كشف عن بقية قصة من قصص الحب ، وفى سـنت بطرسـبرج ( لينينجراد ) عن قصص أخرى أهمهـا قصـة البحـار الغريق وفى برلين نشر ارمن قصص خوفو والسـحرة وذلك فضلا عمـا كشف من قصص الفـلاح الفصيح وسـالزهى وسقنندع وأمير بختن ورنأمون واذا العالم يؤمن بما كان لهذا الشعب القـديم العريق من أدب أصـيل تناول الانشـودة الدينيـة وأهازيج الحب كما تناول القصة بمـا فيهـا من دلالة على النضج العقلى المنتج والقدرة على التأليف والسبك •



## ٢

كان للرواية والقصصة فى حيـاة المصريين الدينية والفكرية والسياسية أثرها البعيد ، فما كادت الحيـاة تتنفس على ضفاف الوادى وينظر المصرى منحوله الى ظواهرالكون ومعالم موطنه حتى ذهب فى تأويلها مذاهب ونظر فى أصولهـا نظريات ، ولم يكن الـكون من حوله ــ كما نظر اليه وأحس به ــ جامدا ولا خاليا ، وانما كان كما آمن به عامرا بالحياة ، تترقرق فيـه روح واحدة يستوى فى ذلك ما يرى من السهل والجبل ومايروعه من البروق والرعود• ولقد تصدى الانسان يومئذ لتفسيرها وتأويلها حيث رأى فيها قوى يصطرع بعضها مع بعض فكان أن رد ظواهر الكون الى آلهة حية نشأت عن اله واحد أوجد فى محيـط أزلى عظيـم ــ لفسه بنفسه ، وكان له ملك الأرض يومئـذ يوم لا مخـلوق سواه ، ثم تمضى الأسـطورة

فتروى كيف نشأت منه السموات والأرض وكانتا رتقا ففتق بينهما الهواء ، ثم نشأ عنهما آلهة أربعة هم ايزيس واوزيريس وست ونفتيس • ولقد كانت هذه الأسطورة منابع لكثير من الأقاصيص والروايات التى تتحدث عن تلك الآلهة وماوقع بينهم من أحداث، ولكن مناطها لم يكن التسلية واللهو أولا ، وانما كان بعضها يجتهد فى رد ما الح على تفكيره من الاسئلة مما تخيل من أمرها وما افترض لها من سيرتها ، فاذا كان رع الاله الاكبر حاكما فى الأرض من قبل فلم صعد الى السماء فأقام فيها شمسا مشرقا على العالمين • قالوا انه انما سئم الأرض وحياة الناس فصعد ليجلس فى السماء التى تخيلوها بقرة هائلة تقف بقوائمها على أركان الأرض •



وقد ورث أوزيريس ـ مع أخته ايزيس التى صارت له زوجا ـ ملك البلاد والعباد ـ فكان مثال الحاكم الصالح والعاهل الرشيد ، فنفسه على ذلك أخوه ست فطوعت له نفسه قتل أخيه فقتله وألقاه فى النيل اذ طمع فى الملك وابتغاه لنفسه• وتخرج ايزيس ضاربة فى الارض بحثا عن رفاة زوجها فتتعقبه الى لبنان حيث حملته أمواج البحر من مصب النيل فتحتمله الى احراج الدلتا حيث تضع مولودهما الذى حملت به من روحه فارضعته وسهرت على تربيته حتى بلغ أشده وطفق يطالب بالملك والانتقام لأبيه من قاتله • ولقد كان ما وقع بين اوزيريس وزوجه وولده من ناحية وبين ست من ناحية أخرى مصدرا خصيبا لكثير من الروايات والأقاصيص التى ترددت فى اسماع الزمان على مدى تاريخ مصر ، منها ما وصل الينا سليما أو كالسليم ومنها ما وصل الينا عبارات وأصداء تشير الى كثير مما روى فى ذلك من الأحداث ، وكان المصريون قد اتخذوا من تلك القصة تاريخا يحدثون به عن أصولهم الأولى فى أحقاب الماضى البعيد ، وقد رأى العلماء حقا فيما تواتر الينا من تلك الأحداث المروية أصداء وقعت من التاريخ البعيد ، ولكنها لبست أثواب الرمز واستخفت من تحت المسوح من عقائد الدين ، ثم ظلت على كل حال من المنابع التى لم ينضب معينها للقصة والاسطورة طوال تاريخ مصر القديم • وقد قدح من فكر المصريين فى هذا الميدان ما تمتعت به قصة ايزيس واوزيريس هذه من الذيوع بين الناس ، وما حظيت به ايزيس خاصة من الحب وما شاع عنها من رسوخ علمها بالسحر وما حبيت به من الحيلة والمكر ، وذلك فضلا عما آمنوا به من عنايتها بهم ورعايتها لهم ، فهى مانحة الحياة ومفرجة الكروب ، فكانت لذلك من أصحاب « أدوار البطولة » فى كثير من القصص الذى يصور قدرتها على السحر وحيلتها فى تحصيل ماتريد من أسرار • ولعل ماتبوأه شخوص هذا الثالوث الالهى من الحب فى نفوس المصريين انما كان بحكم ماتمتعوا به من طابع انسانى يتكرر فى حياة الأسرة المصرية والمجتمع المصرى فهى انما تعالج قصة الأسرة التى يموت عنها رجلها عن طفل صغير ثم مايعقب ذلك من النزاع والتخاصم بين أخوة المتوفى وبين زوجته المستضعفة على الأرث وحق اليتيم • بل لقد كانت هذه القصة ملهما لقصص أخرى أراد مؤلفوها أن يخرجوا ببعضها عن صبغة الدين ومايسيطر عليها من شخوص الآلهة الى صبغة هى أقرب الى الدنيا ، وذلك لتهذيب الأخلاق وتربية الاعراق •

كانت عقائد الدين وما نبع عنها من الاساطير اذن ملهما لخيال المصريين وحافزا لهم على انشاء الاحداث وتأليفها بعضها مع بعض ، أى أنها

كانت المعلم الأول والاستاذ الرائد في فن القصة والرواية حتى تمكنوا منها فكانت لهم كعب راسخة فيها . فلما كانت الدولة الوسطى وكان الأدب المصرى قد بلغ غاية ازدهاره وروعته ، اذا بالقصة كذلك تكتمل عناصرها وأسباب قوتها ، وقد تخلصت من ظل الدين الكثيف فظهرت القصة الدنيوية الخالصة التى تروى لاستخلاص العبرة أو للمتعة وازجاء الفراغ ، وقد نحت نحو الكمال بما جمعت من أحكام أحداثها وعقدتها وختامها وما يتردد فيها من الحوار الذى يضفى عليها القوة والحياة وذلك فضلا عن سلامة الوصف والتحليل وحسن التعبير عن المشاعر ، مع التأنق في اللفظ ، وثروة فى ضروب البيان من التشبيه والاستعارة والكناية وسوق المثل السائر بل لقد بلغ حب الناس لجيد القول وفصيح البيان أن أنشأوا من القصص ما قصد به الى امتاع القارئين والسامعين بما أوردت من نماذج البيان والبديع، وهى تكاد تشبه المقامات فى الأدب العربى ، فلا تكاد شخصية الفلاح الفصيح فى قصته لتختلف عن شخصية عيسى بن هشام التى اخترعها بديع الزمان الهمذانى أو شخصية أبى زيد السروجى التى اخترعها الحريرى ثم أجريا على لسانيهما ماشاءا من البيان ، وغير بعيد منا فى عصرنا الحديث ما أخرجه المويلحى من « حديث عيسى بن هشام » وما طغى عليه من السجع والجناس والتشبيه والمجاز وسائر ضروب البديع .

ولئن كان أقدم ما انحدر الينا من القصص انما انحدر الينا من الدولة الوسطى ، فليس يعنى ذلك أن القصة لم تسبق ذلك العصر فى مصر ، فلا شك أن الرواية والسماع انما يسبقان التدوين دائما .

على أن الدولة الوسطى لم تلبث أن دب اليها الضعف والانحلال ، وحلت بمصر فترة أخرى من الضعف أطمعت فيها هذه المرة من جاورها من الشعوب فخضعت لغزو الهكسوس ، وشقى المصريون منهم باحتلال طال عليه الأمد ولكنهم لم يكونوا ليستكينوا لحكم الأجنبى أو يستنيموا لاحتلال الغاصبين، ودخل الأدب ميدان الوطنية ليعبىء المشاعر ويذكى الحماس ، وانتشرت القصص والأحاديث التى تصور ظلم الهكسوس وافتئاتهم وتستنكر بقاءهم حتى هبت مصر عن بكرة أبيها فاجلتهم عن البلاد وطهرت منهم الأرض ، فبدأت منذ شبت حرب التحرير عهدا زاهرا مجيدا وتغلغلت فى نفوس أبنائها الروح الحربية والنزعة الوطنية ، وأقبل الشباب على الجيش ينخرطون فيه ويندفعون فى معاركه ، ثم يفخرون بما شهدوا من ضروب الشجاعة والاقدام تحت لواء الملك الذى لم يكن أقل اعتزازا وفخرا ،، ثم كان لقيام الامبراطورية واختلاط المصريين بمن حولهم من الشعوب وما تدفق على البلاد من ثروة وما تمتعت به يومئذ من الرخاء والترف أثره العميق فى حياتها وحضارتها وحظى الأدب بنصيب وافر من الثراء والخصب ، فقد انتقل المجتمع المصرى اذ ذاك نقلة لم تعهدها من قبل وكثرت المآدب والحفلات وأقبل المصريون على سماع القصص والاساطير وأخبار الحرب والمغامرة بل لقد بدأت طلائع الملحمة يومئذ فيما كانوا ينشئون لملوكهم من أناشيد النصر وما يتردد فيها من وقائع المعارك وما أظهر فيها الملك والقواد من حسن البلاء ، فكانت معركة قادش - مثلا - وهى التى قاتل رمسيس الثانى فيها قتال المستميت مصدرا لملحمة طويلة ترددت فى اسماع الزمان وعرفناها باسم قصيدة بنتاور . كما عرفوا ما قد نسميه بالقصة المركبة ، وهو نوع من القصة الطويلة التى تنطوى فى واقع أمرها على قصص كثيرة ، مثلها فى ذلك مثل قصص الف ليلة وليلة تلك التى جرت على لسان شهر زاد ، وهى فى واقع الأمر بطلة القصة الرئيسية فيما وقع لها مع الملك شهريار الذى حملته خيانة زوجته الأولى على الحقد على النساء أجمعين والانتقام منهن بقتل كل من يتزوج منهن ، ومن ذلك ما روى عن الملك خوفو وما كان من سمره مع بنيه ، حيث تقدم كل منهم اليه بقصة تسلية، تناولت كل منها غرائب ما روى عن أسلافه من الملوك والكهان ، وهو يستمع اليهم قرير العين منشرح الصدر ، وهى فى مجموعها انما تصور تطلع المصرى الى قصور الملوك وعلية القوم وما يجرى فيها من حياة الترف واللهو والسمر ،

ولا شك أن قصور الملوك حيث لايستطيع العامة من الناس الدخول ومعرفة ما يجرى انما تثير فى النفس أحاسيس من الغموض والاستطلاع وتحفز على انشاء القصص تصف ما عسى أن يترامى الى الاسماع من أخبارها وما قد يتخيل المصرى فيها من حياة اللهو والترف والشراب والنساء ولا شك أن الغموض خليق أن يذهب بهم مذاهب الخرافة والخيال البعيد ٠

لقد أدرك الملوك والكهان حب المصريين للقصص واقبالهم عليه وتأثرهم به ، فكان أن استخدم فى الدعاية الدينية والسياسية وفى توجيه عواطف الناس وأفكارهم الى بعض مذاهب الدين أو اتجاهات السياسة ، فكانوا يستغلون شغف الناس بالقصة والرواية فيتحدثون اليهم بالقصة التى تثير الشغف والانصات ، وهم فى أثناء ذلك يبثون فى تضاعيفها ماشاءوا من الدعاية ويوحون للناس بما يجرون على السنة أبطالها من التطلعات والكهانات ٠ كان ذلك مثلا أواخر الأسرة الرابعة ، حيث طفق كهان الشمس يبشرون بدينهم ويدعون لدولتهم التى يقبض زمامها فيما رووا ملوك زعموا أنهم ولدوا لاله الشمس من امرأة من الشعب ، وتكرر ذلك أيام الدولة الوسطى فى كهانة نفرتحو ، تلك بشر فيها بحكم أمنمحات الأول ، وفى الدولة الحديثة عن حاتشبسوت التى أذاعت وأذاع أنصارها فى الناس أن الاله آمون قد غشى أمها بليل فحملت بها منه ، وعن تحتمس الثالث الذى روى كذلك أن آمون قد اصطفاه للملك صبيا وهو يومئذ كاهن فى معبده صغير ٠ ومثل ذلك وقع لامنحتب الثالث ٠

وبعد ، فلقد كان للقصة فى المجتمع المصرى شأنها العظيم ، فاذا هى مرآة صادقة تجلو الحياة المصرية وما يسيطر عليها من المثل والاخلاق وما يشيع فيها من العادات والتقاليد وذلك فضلا عما يتردد فيها من اصداء الحركات السياسية وأحداث التاريخ ٠



وصل الينا من الدولة الوسطى طائفة من قصص اتخذت منها قصة ساتوهى موضع الصدارة ٠ ولقد أتيح لها من الذيوع والانتشار بين المصريين ما يدل على أنها كانت من أحب القصص الى قلوب المصريين منذ الأسرة الثانية عشرة ، ولقد أجمع علماء المصريات على أنها مثال راق لأروع ماورد من آداب المصريين الأقدمين ٠ ولم تكن وقائع هذه القصة كلها من ضروب الخيال ، ولكنها انما تعبر عن وقائع وأحداث من التاريخ الذى لا خيال فيه ، ثم تلقفها كاتب قصصى بليغ فرواها بأسلوبه الرائع على لسان بطلها وكان أميرا من أمراء الأسرة الثانية عشرة ، خرج مع الجيش المصرى بقيادة ولى العهد لقتال قبائل الطحنو ، وكان أن توفى الملك والجيش يومئذ على الطريق ، فارسل الموظفون من سمار الملك بالقصر من يبلغ ولى العهد سرا بذلك ويستدعيه على عجل ، ويتحدث ساتوهى عن نفسه فيقول : « ولقد كنت قائما هناك عن قرب حين أقبل الرسول فسمعت صوته وهو يحدثهم ، فاذا قلبى يضطرب وذراعاى ترتخيان والفزع يدب فى أوصالى جميعا ، فكان أن وليت وجهى شطر الجنوب فقد قررت الا أعود الى القصر ، اذ قدرت أن فتنة سوف تقع هناك ولا أستطيع القول بأنى سوف أعيش بعدها » ٠

ماذا سمع ساتوهى فقذف فى قلبه الرعب وحال بينه وبين العودة الى القصر وحمله على الفرار ٠ ليس من شك فى أن الذى كان بينه وبين ولى العهد لم يكن خلافا ولا عداء ظاهرا ، فقد خرج معه محاربا تحت امرته فى ميدان القتال ، ولكنه انما استمع الى شىء أخافه حين استرق السمع وعرف ما ابلغ الى ولى العهد ، غير أنه لم يحدثنا — كما أراد الكاتب — بما سمع ، وانما أعلن لنا أنه انما قرر الفرار ومغادرة البلاد ، فان الفتنة التى قدر وقوعها فى البلاد لن تبقى على حياته ، اذن فلنتبع خطاه — كما رسم الكاتب — على طريق الفرار ، لعله يبل غلتنا ويشفى تطلعنا الى ما أثار من فضولنا

وشوقنا الى معرفته • ونمضى مع الأمير الهارب فى فراره وهو يقطع الفيافى والقفار ويستغشى الليل عن العيون ويستخفى فى الحقول ويتوارى بين الاشجار حتى ينسل الى ما وراء مخافر الحدود دون أن يلحظه الجنود من الرماة • وهو فى أثناء ذلك فريسة للقلق والرعب ، ولكنه يمضى فى فراره حتى يواجه الموت من الجوع والعطش والارهاق والاعياء اذ يقول « وما أن بلغت كم ور حتى سقطت من الاعياء وقد انهكنى العطش والح على وضاق صدرى وصعب تنفسى والتهبحلقى بالغبار والجفافحتى قلت: ذلك طعم الموت، ولكنى قويتنفسى واستجمعت اطرافى حين سمعت خوار قطيع من الماشية ، ولمحت البدو من بعيد ••• واذا شيخ القبيلة هناك يتعرف على اذ كان قد زار مصر من قبل، فقدم لى ماء وسخن لى لبنا ، ثم صحبته الى قبيلته فلقيت منهم خيرا كثيرا ، ثم مضيت تسلمنى بلد الى بلد ••• » وكان أن استقر به المطاف بعد شهور فى سوريا ، هناك استقبله حاكم الاقليم فأحسن استقباله ووطأ له جانبه وألان له الحديث ، ويجيب عليه ساتوهى وهو يحاوره « لست أدرى من ذا الذى جاء بى الى هنا ، لكأنما هو قدر من الاله » • وهو تعبير مؤثر عن القدرية وعند ايمان المصرى القديم بها ، نشهده فى هذه القصة وفى غيرها من القصص على مر عصور مصر ، بل ونحسها فى أعماق المصرىحتى يومنا هذا من حيث التسليم بالمكتوب والايمان بما قسم الله • وهو كما عبر الشاعر العربى فى قوله :

مشيناها خطى كتبت علينا
ومن كتبت عليه خطى مشاها

وأقام ساتوهى مع حاكم سوريا ما شاء الله أن يقيم حيثجعله على رأس بنيه وزوجه كبرى بناته ثم أذن له أن ينتقى من أرض بلاده على التخوم خير ما يملك فوهبه له ، فكثر ماله وأصبح ذا ثراء ضخم وسلطان واسع وجاه عريض ، ثم تولى قيادة الجيش ـ وهو الأمير الضابط المصرى المحارب ـ فضم اليه ما فتح من الأرض •

والقصة تصور أثناء ذلك مالم يألف المجتمع المصرى الزراعى المستقر منحياة البدو كأحسن ما يكون التصوير وتجلو نظامالقبيلة ومجتمعها وما يبذل بنوها من الكرم وحسن الضيافة وما قد تتعرض له من لدن جيرانها من الغارة والعدوان لاستلاب الأموال والأغنام كالذى وصف الشاعر العربى القديم فى قوله :

وأحيانا على بكر أخينا
اذا ما لم نجد الا أخانا

فقد تورط ساتوهى فىمثل ذلك من المبارزة مع غريم له طمع فى ماله ومنزلته ولم يكن يريد تلك المبارزة التى فرضت عليه ولكنه انتصر انتصارا جمع اليه أملاك عدوه وثروته ووصف ذلك بقوله : « فازددت ثروة ماكان لى من ثروة وأغنام لا تحصى » ثم يتذاكر الأمير المنفى ما قد تعرض له من الشر والأذى وماوقع له من المحن والخطوب وقد تبدل شقاؤه نعيما وعسره يسرا فيعبر عن ذلك فىأسلوب مؤثر جميل فيقول: « أصبحت غنيا بما عندى من عبيد وما لى من بيت فخم ومكانة سامية • لقد فعل ربى مافعل رحمة بمن أضله الهوى ففر الى بلد غريب ، ان يوم النصر هذا انما هو ايذان برضوان ربى على • لقد كنت بالأمس لاجئا ولكنى أجد اليوم من ينتصر لى ، كنت هاربا يبيت على الطوى ويبرح به الألم والجوع ، والآن يطعم الجار من زادى ، وكنتأهيم بعيدا عن وطنى فى العراء، ولكنى أملك اليوم الأثواب الكثيرة والملابس البيضاء ، كنت حائرا مضطرا الى الجرى لا أجد من أرسله أما اليوم فأنا أملك جموع العبيد ، وهذه دارى أنيقة ورحابى واسعة » •

ولكن النعيم الذى عاش فيه الرجل لم يكن ليلهيه عن وطنه والشوق لرؤيته والتطلع لأن يستقر جثمانه فيه بعد موته ، فكان ذلك التعبير المؤثر البليغ : « يا رب يا من قدر على الفرار ، كن رحيما بى وأعدنى الى بلادى • هلا قدرت لى رؤية البقعة التى يحن قلبى للعيش فيها ؟ ! أمن شىء أعظم لدى من أن يدفن جسدى فى الأرض التى ولد فيها »• ثم يروى حين بلغه عفو الملك ودعوته بالعودة : « وبلغنى هذا الأمر وكنت واقفا بين أقاربى من أهل القبيلة ، فلما قرىء على خررت ساجدا ثم قبضت قبضة من تراب فحثوتها على رأسى ثم

اندفعت فى الحى حول خيامى وأنا أصرخ فرحا ... »

كانت تلك القصة رحلة نفسية تصور فى روعة وجمال ما اختلفت على بطلها من المشاعر والأحاسيس من صدمته بنبأ وفاة الملك ووقوفه على السر الذى توقع منه المحنة والشر ، الى مالقى من الأهوال والخطوب فى فراره ، ومن شعور الرضا حين أحس الأمن والدعة الى الحنين الى وطنه البعيد وشوقه اليه ، وذلك مع فيض من مشاعر الوطنية حتى ليخرج الشيخ الوقور عن طوره حين يزف اليه نبأ العودة اليه ، فيترك منزله وقبيلته وبنيه وأمواله ليعود الى مسقط رأسه ، وتلك هى الخاتمة السعيدة التى وضعت للقصة .

ولئن كانت قصة سانوهى قد قدمت للقارىء من أدب الرحلات فصلا مما يلقى المرء من وعثاء السفر فى الصحراء وطرفا من حياة البدو ، فقد صور المصرى فى قصة أخرى — هى قصة البحار الغريق — ما يتعرض له المبحرون فى أعالى البحار من الأنواء والأخطار مع ما قد يرى أو يلذ له خيـاله من الغرائب والأعاجيب . وقد جرت القصة على لسان بحار حطمت الأنواء سفينته وأغرقت صحابه وحملته الأمواج بين الموت والحياة الى جزيرة نائية خالية من الناس ، وفيها استقبله أفعوان هائل قال انه ملك الجزيرة فأحسن استقباله وهدأ من روعه، وبشره بأنه عائد الى وطنه فى سلام ، ثم تقبل — بعد أربعة أشهر كما تكهن الأفعوان — سفينة فيها قوم يعرفهم البحار فعاد معهم مزودا بما منحه الأفعوان من طرائف الجزيرة وخيرها . وكان البحار انما يروى مغامراته تلك لأمير عاد من رحلة له حزينا كاسف البال لما أصابه فيها ، فتقدم له بقصته تلك معزيا مواسيا كأنما أراد أن يحدث عن القدر الذى يتقلب على الانسان بالنحوس والسعود جميعا . ولا شك أن قصص الرحلات خليق أن يعجب المصرى المقيم فى بلده المرتبط بأرضه المستقر فيها ويروى تعطشه الى معرفة ما وراء موطنه من البلاد والأقطار .

أما قصة الفلاح الفصيح فقد حظيت بالذيوع والانتشار أيام الدولة الوسطى ليس غير ، حيث ازدهر الأدب واقبل الناس عليه يتدوقونه ويعجبون به ، يدل على ذلك ما عثر عليه لهذه القصة من نسخ ترجع الى هذا العصر دون سواه ، ولعل الناس فيما يبدو قد انصرفوا عنها أيام الدولة الحديثة فلم يقبلوا عليها ، وانما يرجع ذلك الى أن الناس يومئذ قد انصرفوا عن الأدب التقليدى ومافيه من حسن السبك وجمال العبارة والبيان البديع ، فقد كان حسب الناس فى مجتمع الدولة الحديثة المتطور أدب مرسل سهل العبارة بسيط الأسلوب هو أقرب الى لغة العامة ، فكان اقبالهم على مثل تلك الآثار الأدبية اقبال شبابنا اليوم على أدب ابن المقفع وعبد الحميد الكاتب وابن العميد أو مقامات البديع الهمزانى والحريرى .

وهى تروى قصة فلاح كان ضحية من ضحايا سوء استخدام السلطة واستغلال النفوذ ، اذ خرج بحمير له الى سوق المدينة يبتاع رزق بنيه ، ومر فى طريقه على ضياع حاكم الاقليم حيث عرض له أحد رجاله ، نظر الى حمير الفلاح فراقت فى عينيه ، فتعلل عليه تعلل الذئب على الحمل حتى غصبها منه ، وعمد الفلاح الى الحاكم بوجه شكايته اليه ، وذلك فى أسلوب مبين وقول عذب أعجبه واستحسن عرضه على الملك الذى طرب له وأمره بالتراخى فى اجابة الفلاح ورفع الظلم عنه استزادة من بيانه ، على أن يدون ما يقول ويرفع اليه على أن يمد الفلاح بالطعام كل يوم وأن يرسل الى قريته من يوفر رزق زوجته وعياله دون علمه، فكتب الحاكم الى عمدة القرية بذلك . ومضى الفلاح فى شكاواه والحاكم لاه عنه استزادة من بيانه ، وكان الفلاح كلما وجد التباطؤ عن انصافه اتبع شكواه بأخرى ترق حينا وتعنف فى أكثر الأحيان ثم جىء بالفلاح آخر الأمر فاسمع أقواله من قرطاس بردى جديد ثم أرسلت الى الملك فسر بها سرورا عظيما وفوض الحاكم فى انصاف الفلاح فأمر فصودرت أملاك ظالمه وردت عليه .

وابرز ما نجد فى تلك القصة ما بينت من منزلة الأدب والبلاغة والاعلاء من شأنهما ،

واعجاب الملك ووزيره بفصاحة الفلاح ، وحرصهما على الاستماع اليه والاستزاده من بيانه وكان الملك نبكاو رع امنمحات — فيما يبدو — يحب الادب ويكافىء عليه · ومع ذلك فقد كان خليقا أن يستدعى الفلاح فيكرم مثواه ثم يستنطقه كما يشاء ، لولا أنه انما أراد الاستمتاع بأدب صادر عن الفطرة والبديهة معبر عن مشاعر صادقة وانفعال أصيل ، فكان لذلك امره بالتلكؤ في انصافه ، ولكنه لم يغفل رزق الفلاح ورعاية عياله دون أن يشعر حتى يفصل في أمره ، حتى لكأن بين أيدينا روايه من روايات الخلفاء من بنى العباس، وهي تذكر كذلك في الأدب العربي بقصة جابر عثرات الكرام · والقصة في مجموعها على كل حال شبيهه بما روى في الادب العربى من أن فلاحا شكا عامل الخراج بقوله : « انه ما ترك لى ذهبا الا ذهب به، ولافضة الا فضها ولا مالا الا مال به ولا ما شية الا امتشها ولا عرضا الا عرض له » ، فكان ذلك مدعاة الى الاعجاب به وانصافه · وهى فضلا عن ذلك انما تصور شجاعة الفلاح في دفاعه عن الحق والحاجة في الانتصاف من ظالمه وما ينطوى عليه ذلك مما ساد في مصر يومئذ من مثل عليا للديمقراطية التى شجعت فلاحا بسيطا على مهاجمة حاكم الاقليم المتراخى في انصافه وأوجبت على الملك وعلى الحاكم العدل والانتصاف ممن هو أقرب اليه من أجل ذلك الفلاح البسيط ·

وعن خوفو صاحب الهرم الاكبر رويت في الدولة الحديثة قصة من بعد عصره بألف عام، قيلت انه جلس يوما وحوله الأمراء من بنيه يتحدثون اليه ويسمرون معه فحدثه خعفرع من عهد الملك نبكا عن كاهن من حاشيته المقربين اليه وكانت له زوجة تعلقت بفتى من أهل المدينة كان ينسل الى قصر الكاهن ، فينفق معها سحابة النهار في كوخ منعزل من حديقة القصر عند البحيرة فيها ، حيث ينزل الفتى ليغتسل في أعقاب ذلك ، فلما تكرر هذا من الزوجة الخائنة مشى ناظر الحديقة بخبرها الى زوجها الذى صنع له من الشمع كهيئة التمساح ليلقيه في البحيرة بعد أن قرأ عليه من عزائم السحر ما يحوله الى تمساح مفترس عظيم ، فلما نزل الفتى الى الماء قبض عليه ونزل به الى أعماق البحيرة ولم يعرف له أحد بعد ذلك من مصير ثم طلبت الزوجة بخيانتها فأحرقت ·

وتحدث الأمير باوفرع عن جده سنفرو أنه استشار كبير كهانه فيما حل به من السأم والضيق فأشار عليه بالنزهة في بحيرة القصر مع الغيد من فتيات قصره ، وسرت البهجة الى نفس الملك وهو ينظر اليهن مجدفات مغنيات وليس عليهن من الثياب الا مآزر من الشباك لا تكاد تستر شيئا ، ولم يعكر من ذلك الصفو المتاح الا ماوقع من سقوط حلية لاحداهن في الماء واصراها على استردادها لا تريد عنها بديلا ، فكان أن استدعى الكاهن تارة أخرى فقرأ من عزائم سحره ما انشق به ماء البحيرة حيث انطوى منه نصف على نصف فبدت الحلية التى ردها الى صاحبتها ·

وتحدث ثالث الأمراء جدفرع عن ساحر قال انه حى يرزق وقد جاوز المائة مع صحة تمكنه من أكل فخذ ثور وشرب مائة ابريق من الجعة مع خبز كثير ، وجىء بالساحر حيث عرض على الملك من عجائب السحر ما أعجب الملك وأدهشه فرد الى الاوزة والى الثور الحياة بعد أن أعاد الى جسد كل منهما رأسه المفصول ، ثم ألقى بعد ذلك بالنبأ الخطير الذى ملأ الملك هما وغما قال ان ثلاثة من البنين يولدون لاله الشمس من امرأة من الشعب يرقون ملك البلاد ، ولكنه عاد فطيب خاطر الملك بأنهم انما يملكون من بعد ولده وحفيده ·

ومن المحقق أن تلك القصة انما كانت مما أطلق كهان الشمس في سبيل الدعاية لدولتهم، على أن هذه القصص وان بدت في ظاهرها عديمة الارتباط فهى في واقع الأمر تمهيد مدبر على جانب من ذكاء ودهاء للقصة الأخيرة وما أريد لها من هدف الدعاية والتبشير لملوك الأسرة الخامسة من عباد رع ، وما قصد به من تصوير لاعلان خوفو بزوال ملكه وانحسار دولته في وجهه وفي عقر داره · ولقد حظى هذا النوع من القصص السياسى بالازدهار في مصر القديمة ، اذ كان مسايرا لما كان يجرى فيها من الاحداث الكبرى التى تغذيها وتدفعها ،

فانتشرت فيعصور الضعف السياسى أقاصيص الكهانات التى تبشر بمن سوف يظهر بمصر من حاكم عادل يملا الدنيا عدلا بعد أن ملئت جورا كما انتشرت فى عصور القوة أحاديث الشجاعة والبطولات ٠ ومن أمثلة ذلك ما شاع عن الهكسوس فى تصوير افتئاتهم على حقوق الحكام من أهل البلاد ، وذلك تمهيدا لشن حرب التحرير التى انتهت باجلائهم عن البلاد ، اذ روى ان ابيبى ملك الهكسوس أرسل من هرارة فى شرق الدلتا سفارة الى الملك سقنزع فى طيبة يشكو الارق من صياح افراس النهر فى بحيرته . كذلك رويت عن فتح يافا فى عهد تحتمس الثالث قصة شيقة تجرى وقائعها والحرب يومئذ دائرة فى فلسطين والملك فى عاصمته لم يخرج بعد للنضال ، وكان القائد تحوتى بطل القصة يحاصر يافا ، وظاهر أن الحصار قد شق وطال ، فكان أن دعا أمير يافا الى لقاء بينهما حيث احسن استقباله ثم أسر اليه — وهما بعاقران الشراب حتى سكرا — أنه تارك مصر فمنضم اليه لاجئا مع زوجته وبنيه ليعيشوا عنده فى يافا ، ولكنه عاجله بضربة صرعته ، ثم امر قائد عجلة الامير بالاسراع الى يافا معلنا أن القائد المصرى قد وقع فى الاسر ، مبلغا أمر سيده بفتح أبواب المدينة لدخوله مع أهله وامتعته ، وكان القائد المصرى قد اعد سرية من جنوده مختبئين فى الجوالق مسلحين يسوقهم زملاء لهم ، فلما فتحت لهم أبواب المدينة انطلقوا فيها فقبضوا على رجالها أجمعين ، وسقطت بذلك يافا ٠

ولاشك أن القصة انما هى أقدم أصول ماعرف من قصص الخدع الحربية فى آداب الشعوب ، كقصة حصان طروادة الذى اختبأ فيه الجنود من الاغريق فى حصارهم طروادة وقصة الزباء فى الأدب العربى وقصة على بابا واللصوص الأربعين

وربما كانت شخوص القصص من الآلهة والأرباب ، ولم يجد المصريون عيبا فى أن يتباغض الآلهة ويختصموا وأن يتهم بعضهم بعضا بما يؤذى النفس أو يخدش الحياء ، فكأنهم كانوا أساتذة الاغريق فيما أخرجوا فى هذا السبيل من أساطير أبطالها من الذكور والاناث ٠ ومن أشهر ماروى من ذلك قصة تروى أحداث الصراع على الملك بين حورس وست واحتكامها الى تاسوع الآلهة وما وقع أثناء ذلك من الجدل والصخب والتراشق بالألفاظ فى ساحة القضاء ثم ماسلكوا من الحيل وسبل الصراع ، وكان الآلهة أحزابا ٠ فمنهم من ينتصر لحورس ومنهم من ينتصر لست ومنهم من كان فى الجلسة من مصادر الجدل والجلبة ، ومن هذا القصص الالهى كذلك ما وقع لحورس بن أيزيس وهو طفل من أصابته بلدغ العقرب وما صورت من لوعة الأم ولهفتها لما أصاب وليدها .

بل لقد رووا من القصص ما كانت ابطاله شخوصا معنوية مجردة كالذى كان بين الحق والباطل وما دار بينهما من صراع أصيب فيه الحق بالعمى قبل أن ينتصف من ظالمه آخر الامر ، وذلك فى محاولة ساذجة لانشاء قصة أخلاقية كانت على كل حال على نمط قصة ايزيس واوزيريس واقتباسا منها : فان الباطل بما ركب فيه من الخبث والسوء قد استودع الحق سكينا الى حين ، فلما عاد يستردها لم يستطع الحق اداءها اليه حيث فقدها لا ندرى كيف فقد ضاع هذا الجزء من القصة . وذهب الباطل الى التاسوع الالهى مخاصما الحق محتكما اليه مطالبا بما عسى أن كان شرطا بينهما عند نقض الوفاء بالأمانة ، قال فليؤت بالحق ولتطمس عيناه وليجعل حارسا لباب بيتى فوافق التاسوع على كل ما قال ، غير أن ابن الحق استطاع أن يدبر للباطل جزاء من جنس عمله وأن ينتقم لأبيه ٠

وتلك قصة لاشك جديرة بالتأمل والنظر فما كان تعبير شكسبير فى « تاجر البندقية » وما جبل عليه التاجر من الخبث والمكر الا بنفس الاسلوب الذى اتبعه المصرى من قبله بثلاثين قرنا من الزمان ، أما ترى أن شيلوك اليهودى قد استودع أنطونيو ستة آلاف دوقى واقتضاه رطلا من اللحم من حول قلبه ان عجز عن الوفاء ٠

وظاهر أن التسليم بالقضاء والقدر قد كان من شيم المصريين ، ومن قصصهم الذى يكشف عن ذلك ما روى من أن ملكا حـرم الولد دعا آلهته فرزقته بغلام قـدرت عليه الموت بأحد مصائر ثلاثة من كلب أو ثعبان أو بتمساح ، وخاف الأب على ولده فالزمه قصرا حصينا يعيش فيه ، فلما شب رأى كلبا فأعجبه فطلب لنفسه مثله واجيب اليه حتى لا يحزن قلبه ، ويسأم الامير الفتى ذلك السجن الذى فرض عليه فيتقدم الى ابيه فى أن يخلى بينهوبين الدنيا مادام القدر قد حتم عليه مصيره الذى لا محيص عنه ، ثم يخرج الفتى الى بلاد النهرين حيث يخفى هويته عن أبناء العظماء ممن اسـتقبلوه فيزعم لهم أنه انما خرج من بعد وفاة أمه فارا من اضطهاد زوجة أبيه الضابط فى جيش مصر ، وكان لحاكم النهرين بنت أسكنها قصرا عاليا ونذرها زوجة لمن استطاع التسلق الى شباكها . فلما رآها الامير المصرى ورآته استأذن الشباب فى محاولة التسلق معهم كما يفعلون منذ شهور فأذنوا له ، وكان النجاح حليفه ، حيث استقبلته الفتاة المحبة بالعناق والقبلات ، وتمسكت الفتاة به رغم غضب والدها حين علم بهويته المزعومة ، ورفضت ما أمر أبوها بأن يغادر البلاد ثم هددت بالانتحار حين ارسل اليه من يقتله . ولم يجد الأب بدا بعد ذلك من الاذعان والتسليم بزواجهما عن رضا . ثم عاد الزوجان الى مصر وقد عرفت الاميرة بمصير زوجها الامير فسهرت على سلامته مما تعرض له من ثعبان وتمساح ، ثم تتمزق القصة هنا فلا نعرف ماذا وقع له وان كان الراجح أنه قضى نحبه بأن جنى عليه كلبه جناية عن غير قصد أودت بحياته فنفذ بذلك القضاء المحتوم .

ومن القصص ما أريد به الدعاية للوطن فى الداخل والخارج وقد عبر الكاتب المصرى القديم عن ذلك فأحسن التعبير فى قصة ون أمون الذى رحل الى لبنان لجلب الأخشاب من أجل بناء سفينة أمون المقدسة ، فقد بث فى القصة حديثا على لسان أمير ببلوص رغم جفوته وسوء لقائه للكاهن المصرى ون أمون وتأكيد استقلاله عن مصر قال : « لقد خلق أمون البلاد جميعا ، خلقها ولكنه خلق قبل كل شىء مصر التى أقبلت منها ، وهى التى خرجت منها الفنون لتصل الى بلادى ومنها خرجت الحكمة لتصل الى بلادى » ورد ون أمون بقوله : « ما من سفينة على الماء ليست لأمون ، فان البحر له وله لبنان التى تقول انها لى » . لقد كان فى ذلك اعتراف بآلهة مصر وبفضلها ودعاية لها واعتراف بأن مصر كانت أول خلق الله من البلاد ومصدر الفن والحكمة التى صدرت عنها الى من حولها من الامم ، وسواء روى مؤلف القصة واقعة صحيحة عن أمير ببلوص أم أنه انطلقه بتلك الكلمات دعاية وتبشيرا فان القصة مع ذلك انما تبرز ما وقر فى نفوس المصريين من استشعارهم فضل بلادهم الذى اعترف به الاغريق على كل حال ، فلها العراقة والسبق ، ومن الحضارة الخلق والابتكار وتعليم الجيران من البلدان والاقطار ، ومثل ذلك قصة شفاء بنت أمير بختن فى سوريا اذ أرسل الأمير يتلمس لها الطب فى مصر بعد أن أعياه شفاؤها ، فبعث رمسيس الثانى اليها بتمثال الاله خوفو فشفاها فكان أن أسر أمير بختن دعوة هذا الاله الى البقاء فى بلده والحيلولة بينه وبين العودة الى مصر .

ومهما يكن من شىء فلقد عولجت القصة التى تتناول الحياة المصرية وما فيها من المشاكل الاجتماعية ، وفيها تتردد عقائد المصريين وتصور مجتمعهم بما استقر فيه من العادات والتقاليد ، وقد حفظ لنا من ذلك قصة الأخوين ، وهى تجرى فى ريف مصر حيث الزراعة عماد الحياة وحيث النظام الاجتماعى الذى يفرض على الاخ الاكبر القوامة على أخيه اليتيم فيضمه فى بيته بينه وبين زوجته ،والرجل فى ذلك يعتمد على وفاء الزوجة وأمانة الأخ وعرفانه ، ثم لا عاصم أو رقيب بعد ذلك الا الفطرة السليمة والخلق القويم ، والقصة لا تخالف عما نألف من القصص القديم والحديث جميعا ، وهى أقرب شبها بقصة يوسف عليه السلام . وقد روت القصة أن الأيام قد تتابعت على الأخ الصغير

وهو يشب وينمو ، ويتفجر جسده بشباب ناضج وقوة عارمة ، وتنظر الزوجة الى سلفها فيعجبها شبابه الثائر الفائر فتراوده عن نفسه ، ويغضب الفتى لما ترددت فيه زوجة أخيه التى كانت منه بمنزلة الأم — من الخيانة وينتهرها انتهارا عنيفا ولكنه يعدها بكتمان أمرها عن أخيه الذى قام منه بمثابة الأب ، غير أنها تخشى من زوجها علمه به فتسبق الى اتهام الأخ البرىء بذنبها ، واذا الأخ الأكبر يثور ثورة هائلة كأنه الوحش المفترس فيشحذ خنجره ليفتك بأخيه ، واستطاع الأخ أن يبرىء نفسه ، ولكنه وجد الا سبيل لأن يساكن أخاه بعد الذى وقع بينهما من الشر والشك ، فأعلن اليه أنه راحل عنه الى وادى الأرز فى لبنان ... وعاد الأخ الاكبر حزينا كاسف البال حيث انتقم من زوجته بقتلها والقاء جثتها للكلاب . ثم تمضى الأيام واذا به يجد من رغاء الجعة فى الكأس وحموضة النبيذ فى فيه علامة على الساعة التى يفتقد فيها أخاه فيرحل الى لبنان حيث يتلمس شقيقه الميت ، الذى يعود الى الحياة ثم تتوالى الأحداث حتى يقوم الأخ الاصغر للبلاد حاكما ، فلما مات خلفه أخوه .

وبعد ، فلقد مضت الحضارة المصرية وانطوت صفحتها بعد أنة من الزمان ، وأفلت شمس اللغة المصرية وانحسر أدبها ، ومع ذلك فهل كان للمصريين فى آداب الامم من حولهم سهم تركوه .

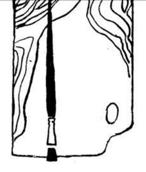
لم يعد شك فيما كان للادب المصرى من أثر على أدب من حولهم من الشعوب وعلى آداب العبرانيين بنوع خاص ، فقد أصبح ذلك من الحقائق الثابتة التى لا جدل فيها ولا مراء اذ نجد حكمة المصريين فى أمثال سليمان ومزامير داود .

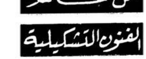
وكان للقصة المصرية كذلك أثرها فى آداب الامم من حول مصر ، اذ أنتقل البحار الفريق مثلا الى اليونان فى الأديسة باسم يوليسيس ثم عاد الينا فى قصص العرب باسم السندباد .

غير أنه لا سبيل الى ادراك ذلك التأثير من مجرد الاشارة العابرة ، وانه لخليق أن يعالج علاجا أوفى فى غير هذا الحديث .










بدر الدين أبو غازى

# حول لقــاء التشــكيلــيين

كان لقاء رحيبا كفيلا بما تميز به من شمول له بمدخل محدد صاحبته مجموعة من الرغبات فى هذا البلد أو أن ـ يحسم خلافا طال حوله ن ينتهى الى توصيات محدودة او ان يضع على الأقل علامات تشير الى طريق الفن التشكيلى

ولكن كم ضاعت طاقات فى هذا الاجتماع الجدل فى شأن موضوع التفرغ ·

الشامل الذى اعده الدكتور ثروت عكاشه وقدم والتوصيات التى تجمعت من الهيئات المعنية ومن المشتغلين بالفن ·· ضاعت فى جدل انحرف أحيانا بهدف اللقاء ، وتشعب به فى متاهات وخنقوه الرحيب بخلافات شخصية ، وبأفكار ومقترحات حجبت وضوح الرؤية ·

وكان الامل معلقا بنتائج هـذا اللقاء وبأن يكون أكثر اللقــاءات الثقافية فاعليــة بين اللقاءات المتعاقبة التى عقدها الدكتور ثروت عكاشة ويساند هذا الامل اكثر من اعتبار ·

فالفنون التشكيلية فى هذا البلد دور بالغ الاثر فى كيانه ·· صـحبت الحياة على هذا الوادى وحفظت معالمهــا وصدقت التعبير عن روحها واتصل حوارها مع الحياة فى العصور المختلفة التى توالت على مصر ·· وكان اللقاء بين الفن والمجتمع وثيق الوشــائج على توالى العصور الحضاريه لمصر ·

وعندما بدأت تاريخها الحديث كان الفن منذ ثورة سـنة ١٩١٩ حتى ثورة ١٩٥٢ يخوض معاركنا ويرفع اعلامها بل ان كثيرا من الاعمال الفنية حملت ارهاصات الثورة قبل انبثاقها والفنان التشكيلى فى مصر من أكثر المشتغلين بالثقافة عطاء برغم ضآلة الاخذ المقابل لهـذا العطاء ··· ومع ذلك فهو مازال متماسكا لم يفقد مثله ، وقلما ينحدر الى الدارج والسوقى من الاشياء من أجل الكسب العاجل ·· هو مازال أمينا على رسالة الفن العالى يسـعى الى تعميق الاحسـاس به ، ورفع القيم الروحيـة والثقافية للناس ·

وكم أشفق لهذه المعارض التى تقام وتطوى حاملة عصارة جهد وبذل ومال ولا تلقى صدى غير تقدير ادبى من خـلال سـطور متنـاثرة وتعويض مادى ضئيل من الدولة بقدر ماتسمح به ميزانية المقتنيات الصغيرة فى بعض الاحوال ·

وقد لا يجاوز مجموع ماينفق على نشـاط

الفنانين التشكيليين فى عام ميزانية فيلم من الافلام السينمائية الهابطة التى لاتحقق نفعا بل قد تحدث ضررا بالذوق وبالقيم الثقافية .

فاعتبار أهمية الفنون التشكيلية والجهود التى يبذلها الفنانون يقابله اعتبار أخريتمثل فى أزمة الفن التشكيلي والعزلة القائمة التى تتطلب كثيرا من الجهد ، وكان ينبغى ان يدور حولها حوار بناء يستظهر ابعاد المشكلة ويرسم لها العلاج .

وقد لمست لجنة الفنون التشكيلية بالمجلس الأعلى للفنون والاداب مشكله عزله الفن عن الجمهور فى توصياتها التى وضعتها بين يدى نائب رئيس الوزراء ووزير الثقافة قبل هذا اللقاء واشارت الى أن الأمر يتطلب عودة الفن الى مكانه من الحياة ويقتضى نظرة موسعة للفن لاتحصره فى حدود اللوحة والتمثال وانما ينبغى ان يكون الفن عنصرا مساهما ومشكلا لكل مظاهر الحياة وادارتها كما كان دائما فى عصور مصر الحضارية... وهذا يقتضى العناية بكل مظاهر الفن والجمال وان يكون الذوق الرفيع مطلبا أساسيا فى كل مايتصل بحياة الناس .

تلك قضية من القضايا الاساسية التى كان يجب ان يتركز حولها النقاش... الفن بمدلوله الشامل الموسع واتصاله بمظاهر الحياة .

وفى هذا المجال نخرج عن نطاق قضية المعارض والمتاحف الى قضية المجتمع السكانى فى المدينة والقرية باعتبارهما المحتوى العام لحياة الناس ، لنضع أيدينا على مطالب الفن فى هذا المجال ... ايبقى التخطيط العمرانى متجاهلا للفنون كعنصر أساسى فى الانشاء والتشييد ؟ ايظل الهدم والبناء يجريان دون ضابط من المقتضيات الجمالية فيصيب مواقع عزيزة بل أماكن لها جلال الاثر التاريخى وقيم الفن ؟ واما من سبيل لان يكون التعمير مرادفا للحضارة ملتزما فى تخطيطه قيم الجمال وتنمية الذوق العام ؟ .

هذا هو المجال الاول ... ملتقى الناس وتجمعهم لاخير فى جهد يبذل داخل جدران



( د. ثروت عكاشة )

المعارض والمتاحف مالم يسبقه وعى حضارى فنى بالمدينة كمجمع للفنون ونحن فى بلد كان مسارة التاريخ يمضى على خط حضارى ... بلد كان يتنفس حياته فنا ويقيم الجمال فى كل ما يشيد ... والقاهرة القديمة تلك التى تطالعنا حتى الآن من ربوة ابن طولون ونمضى معها بين بواباتها العتيدة كانت متحفا للفنون يصافح انظار السكان فى كل موقع ... وفى ظل هذا الجو كانت الحرف فنا وكان العرض التجارى فنا ، وكان الفن يعيش فى ضمير الناس ويصاحب مظاهر حياتهم .

عودة الحياة الى اللقاء مع الفن هى أولى قضايانا وسبيل تحقيقها ينبغى أن يدرس وان تحمل اجهزة الثقافة مسئوليتها وتخول سلطاتها فى هذا المجال .

وتسوقنا هذه القضية الى مطلب من مطالبها نادى به المجلس الاعلى للفنون منذ سنين هو تخصيص نسبة من مجمل تكاليف المبانى العامة للاعمال الفنية .. وهذا المطلب الاساسى تمليه مرحلة التحول فى مجتمعنا وما ينبغى أن يصاحبها من تحول فى أداة اخراج العمل الفنى مع المحافظة على قيمه ، فالفنان الذى يخاطب قلة خاصة يستطيع أن يقنع بلوحة الصالون وبوسيلة المعارض ، اما المجتمع الذى يسعى الى

تنمية قيم الفن فى أفراده فجدير به ان يهيىء الجو الخاص لهذا الانماء ٠٠٠ الجو المعمارى الذى يتحقق فى رحابه اللقاء بين العمارة والفنون الكبرى ٠

فى المدن الحضارية نلمح هذا اللقاء الباهر يصافح أنظارنا ٠٠٠ نراه فى روما وفى باريس كما كان فى القاهرة القديمة ٠٠ ونشهده اليوم بصورة بالغة الروعة فى المكسيك منذ حولت ثورتها وجه الفن ومساره عن اقتنـــاع بأن المعارض والمتاحف لاتستطيع وحدها ان تربط الجماهير بالفن ٠ ومن ثم انطلقت المكسيك الى اللوحات الحائطية فى المبانى العـــامة وتحقق اروع لقاء بين العمران والفن ٠٠٠ وفى بلد كمصر اتسـعت فيه رقعة المنشـــآت العامة تستطيع الدولة ان تتيح لقاء الفنون التشكيلية مع العمارة ليكون الفن ذوقا شائعا فى متناول الجماهير ٠

مجال آخر لابد من أن يتركز عليه الاهتمام هو المدرسه ففيها يتمثل اللقاء المباشر للاعداد الضخمه الهـــائله التى تتلقى العلم ٠٠ ولا يكفى فى هذا المجـــال دروس التربية الفنية بالقدر وعلى النمط الذى تعطى به وانما ينبغى أن تكون تربية الذوق العام رساله للمدرسة تتأكد فى مبانيها ٠٠٠ فى تنسيق قاعاتها ٠٠ فى تزويدها بمستنسخات الاعمـــال الفنيـــة الكبرى ٠٠٠ فى كتب الاطفال وطريقة اخراجها وما يصاحبها من رسوم ٠ ليس الامر ترفا وانما هو ضرورة ثقافيـــة ، وبقدر من الوعى بمطالب الذوق العام وبالتنســـيق بين مختلف الحاجات فى هذا المجال يمكن ان يتحقق هذا الهدف دون عبء جديد ٠٠٠ هدف عزيز يؤدى الى تربية القيم الروحية فى الناشـــئين واطلاق طاقاتهم المبدعة فى كل المجالات فهـــو يتعدى التربية الفنية الى التربية الانسانية بعامة ٠

من المدرسة الى المجتمع السكانى ومن المنشآت العامة الى ادوات الحياة اليومية يتحقق تفاعل بالغ الاثر فى حياة الناس ٠٠٠ وعلى العناية بالاخراج الفنى لادوات الحيـــاة يتوقف جانب كبير من خلق الذوق العام ٠٠٠ وحضارة هذا البلد حافلة بعديد النمـــاذج التى طمسهـــا استخدام انماط هابطة ولا يتطلب العودة الى النماذج الرفيعة فى التصميم والاخراج عبئـــا ماليا وانما يتطلب وعيا واســـتكشافا لانماط رفيعة يحفل بها تراث مصر الفنى فى حياتها اليومية وفيض من الذوق العالمى الحديث ٠٠٠ وتلك ايضا احدى مسئوليات الاجهزة المشرفة على الثقافة ينبغى ان يتحدد كيفية ممارستهـــا لها ليكون لها فاعليتها بين عديد تلك المنشآت القائمة على اخراج ادوات الحياة للناس ٠

ومن العام الى الخاص ٠٠٠ من المدينة والمبنى والمدرسه وادوات الحياة الى المتاحف ورسالتها وقبل ان نبحث عن رسالتها تتحرى وجودها اهى قائمة فعلا ؟ اما متاحف الفنون القديمة المعروفة بدو الاثار فينبغى ان تطور ٠٠٠ ان تتحول من مخازن للتحف الى منشآت تعتنق أساليب العرض المتحفى وتمارس رسالتها فى تقديم الثقـــافه الفنية ٠٠ كذلك كان المتحف الاسلامى حـــين كان دارا للاثار العربيـــة ، والمطبوعات التى صدرت عنه فى هذه الفترة هى من أغنى ما قدم كتعريف بالفن الاسلامى بل هى احيانا أكثر ابرازا لقيم الاثر الفنى من عرض الاثر الفنى نفسه ٠٠٠ ولكن هذا الخط الثقافى نفتقده اليوم فى المتحف الاسلامى على المستوى الذى بدأ به كما نفتقده فى المتحف المصرى والمتحف القبطى ، وما لم يمض البحث فى القيم الفنية لتراثنا الحضارى فان اكتشاف روائع هذا التراث وامتزاجهـــا بروح العصر سيبقى بعيد التحقيق ٠

أما متحف الفن الحـديث فلا وجود له ٠٠ والى ان يوجد ينبغى ان يخطط له على غـــرار المتاحف الفنية العـالمية ، المتحف ليس مجرد مكان للعرض الدائم تجتمع فيه أعمـــال الفن وانما بالدرجة الأولى مركز اشعاع ثقافى تصدر عنه المؤلفات والمستنسخات والشرائح الملونة وتقدم فيه المحاضرات الفنيـــة وتعرض الافلام التى تجلى روائع الفنون وكيان المتحف يتوقف على مدى اشعاعه ٠٠ والمتاحف الفنية العالمية هى قبل كل شىء مراكز ثقافة وتبادل فكرى

وعلى هذا النهج ينبغى ان يكون تخطيطا للمتاحف الفنية .

أما المعارض فينبغى ان تكون آفاقا رحيبة تجتذب جمهورا اوسع قاعدة من جمهورها الحالى ... وهى تتطلب تخطيطا لتنظيمها واتصالها بحياة الناس ، وتستدعى التزام خط أعلنه وزير الثقافة فى لقاءات أخرى هو الا تكون القاهرة وحدها محور الاهتمام وانما ينبغى أن ينتقل الفن الى جماهير متطلعة فى مجتمعاتها الاقليمية .

واذا كانت اتاحة فرصة تحقيق الثراء الفنى لافراد الشعب لا تتأتى بتأمل العمل الفنى فقط وانما تتأكد بمصاحبته واقتنائه فان سياسة العرض ينبغى ان يصحبها دراسة لكيفية التوسع فى عمل المستنسخات والنماذج من الاعمال الفنية الممتازة ليظل للعمل الفنى فرديته فى امتيازه وجماعيته فى شيوعه وجعله فى متناول الافراد .

وقد يكون ذلك كله سبيلا لاذابة العزلة القائمة بين الفنان والجمهور ووسيلة للتخفيف من عنائه ينبغى ان يصحبها توسع فى الاقتناء للوزارات والمنشآت العامة ووضع تخطيط على مستوى الدولةلسياسة الاقتناء بحيث لاتقتصر على المقتنيات المتحفية...كما ينبغى أن يسبقها توفير ادوات الانتاج الفنى للفنانين وتيسير استيرادها وتوزيعها ، وتهيئة المحارف الفنية فى الاماكن الاثرية وفى البيئات المختلفة لتيسير اتصال الفنان بالبيئةالمصرية عن طريق تدبير أماكن الاقامة ووسائل المواصلات .

ويمضى بنا البحث الى قضية التفرغ ... تلك القضية التى انفردت بين التوصيات التى قدمت فىالاجتماع بمقترحات عدة وثارت حولها التساؤلات واختلففيها النظر بينابعاد ثلاثة :

البعد الاول : التفرغ بين القبول والرفض

البعد الثانى : التفرغ بين الحرية والتوجيه

البعد الثالث : التفرغ بين الاطلاق والتقييد

وقبل أن المس هذه الابعاد أعود الى بدايات نشأه التفرغ فى الخمسينات فأرى فى الفكرة حلا موفقا قدمته مصر كاجابة على أسئلة ترددت فى المؤتمرات الدوليه وافرد لهـا اليونسكو مكانا هاما فى مؤتمر فينسيا سنة ١٩٥٢ ، اسئلة مدارها مشكلة الفنان فى المجتمع المعاصر ، ومسئولية الدولة ازاء دورها فى رعايته دون ان تلزمه وتجعل الفن رسميا وموجها ، وبرغم المخاوف من تدخل الدولة فما من أحد فىهذه المؤتمراتلميستشعر الحاجة الى مطالبتها بالاضطلاع بواجبها نحو الفنانين وتمهيد جو الابداع الفنى لهم ليظلوا ينشروا على الارض رحيقهم .

ولمست المؤتمرات مشكلة ضياع بعض المواهب تحت وطأة الظروف المادية أو بسبب الاستغراق فى مهنة ثانية تعوق الابداع الفنى .

وتراوحت أساليب رعاية الفنان بين التشجيع عن طريق الجوائز أو الاقتناء أو التكليف وبين التدخل المباشر واخضاع الابداع الفنى لاشراف الدولة .

وقدمت مصر نظام التفرغ كحل من الحلول الموفقة لأزمة الفنان فى المجتمع المعاصر .. حل قوامه تمكين الفنانين الممتازين من التفرغ للانتاج بعيدا عن العوائق المادية والاجتماعية ومساعدة الموهوبين على استكمال تكوينهم .

فالتفرغ بصورته التى ولد بها نظام يتيح تنمية الكيان الذاتى للفنان من خلال الابداع الفنى بعيدا عن المشكلات المادية التى تعوق مسار الابداع .

وهذا يقربنا من البعد الأول من أبعاد المشكلة فلا نرى رفض الفكرة من حيث المبدأ مقنعا ولا نرى فى بدائلها من أساليب معاونة الفنانين غناء .

قيل فى تبرير الرفض ان التفرغ عزلة فى مجتمع يتطلب الالتحام ومفهوم العزلة والالتحام يختلف بين الفنان وبين غيره من العاملين فى مواقع المجتمع المختلفة ... الابداع الفنى عمل فردى يتطلب العزلة والتأمل وهى ظاهرة صحية فى مجال الفنون ، وتجنيب الفنان مشقة المعوقات المادية ليفرغ لنمائه الذاتى لا يعنى انعزاله عن مجتمعه وانما هو يعنى خلق المناخ الملائم له ليبحث عن التعبير الملائم

عن الطاقة الوجدانية التي استخلصها من الحياة واذ كانت العزلة والفردية مطلبا عند ابداع العمل الفني فان الجماعية هي مطلب عند الاستمتاع به ·

واذا كان النعاة على العزلة يتطلبون من الفنان المتفرغ التزاما بموضوعات أو أساليب معينة فان هذا يتعارض مع الخط الذى أكده الدكتور / ثروت عكاشه فى مفتتح لقائه كما أنه يتعارض مع مطالب الفن ، فالفن بطبيعته نشاط يستعصى على التقنين والمواصفات وقيمته فى حريته وصدقه · ووظيفة الفن الكبرى هى تعميق الحياة وصدق التعبير عنها ، ومتى توافر الصدق صدر الرمز الوجدانى محملا بعلامات حياته ووشائج ارتباطه بالناس · وقيل فى معرض الرفض ان التفرغ بطالة مقنعة وهو يمكن أن يكون كذلك بالنسبة لمن يحسبون الفن طريحة تنجز كما تنجز الأعمال المادية ويقيسونه بمقاييس الحساب ، ولكنه على عكس ذلك لمن يرونه نشاطا وجدانيا رفيعا ، ولمن يحكمون فى حياد على حصاد هذه السنوات من ابداع المتفرغين ·

ويسوقنا هذا الى البعد الثانى من أبعاد المشكلة ، التفرغ بين الحرية والتوجيه فلا نرى فنا الا اذا كانت الحرية صنوا له ولا نجد مجالا للتوجيه الا فى اختيار العناصر الصادقة من أصحاب المواهب الراغبة فى مواصلة الابداع الفنى بعيدا عن عوائق الحياة اليومية ولا نرى قيدا على الحرية الا قيد الصدق للحياة والصدق فى التعبير عنها أيا كانت أساليب التعبير ·

على أن للتوجيه مفهوما آخر يمكن أن نلمحه من خلال المقترحات العديدة التى قدمت لتعديل نظام التفرغ ·· التوجيه بمعنى توظيف التفرغ لأغراض أخرى كتنفيذ المشروعات العامة أو تسجيل الأمجاد التاريخية أو تمثيل البلاد فى المعارض الدولية ·

وليس هناك ثمة مايمنع داخل اطار نظام التفرغ الحالى من استحداث أنواع أخرى للتفرغ كتفرغ الفنانين للاشتراك فى المعارض الدولية ، أو تفرغهم لاقامة أعمال فنية فى بعض المنشآت أو المؤسسات العامة أو التفرغ للاعداد لمناسبات هامة كعيد القاهرة الألفى أو للتخطيط لمشروع فنى تحتاجه الدولة أو لدراسة بيئة من بيئاتها ·

كذلك يمكن أن يستحدث نظام التفرغ الجزئى كتفرغ بعض الفنانين من أصحاب المواهب لبعض المهام الثقافية فى المتاحف أو فى قصور الثقافة على أن يتاح لهم استمرار ابداعهم الفنى فى ظل عمل لا يستنفد طاقاتهم ولا يعطل مواهبهم ·

على أن هذا كله لا ينبغى أن يحجب الفكرة فى صورتها الأولى وانما يمكن أن ينميها ويزيدها ثراء ·

وهذا ينقلنا الى البعد الثالث من المشكلة – التفرغ بين الاطلاق والتقييد – ففى ظل النظام الحالى نقرر منحة التفرغ لسنة يجوز مدها لظروف استثنائية بقرار من وزير الثقافة · وقد اتجه رأى الى وضع حد أقصى لمنحة التفرغ لا تجاوزه واذا كان الأصل فى التفرغ التوقيت لسنة واحدة فان امتداده فى حدود مايقرره وزير الثقافة وبشرط استظهار ظروف الفنان المتفرغ ومستوى انتاجه كل ذلك يتيح التقييد فى ظل الاطلاق ولكن فى مرونة يحجبها وضع حد أقصى من القيد الزمنى لا يصح تجاوزه ·

واذ كان التفرغ بما ورد عليه من اقتراحات مضافة قد يتبع ليشمل مجالات أخرى فلماذا التقييد الزمنى وما هى حكمته ؟

قد تكون هناك مواهب فنية ممتازة لا عون لها من مؤهل رسمى يتيح لها عملا ثابتا على مستوى الموهبة وقد تكون هناك ظروف تتطلب استبقاء فنان لمدى طويل فى ظل نظام التفرغ أو اسناد مهام متابعة له داخل نطاق النظام اذا ما اتسع لأغراض أخرى غير غرضه الحالى ·

وكل ذلك اذا ما روعى فيه سلامة الاختيار وحياد القرارات ووضع الضمانات لتكافؤ الفرص لتحقق منه الكثير لخير الحياة الفنية ·

التفرغ كفكرة أرحب وأسمى من أن توضع له قيود لا تتفق وأهدافه ، والتطبيق السليم للفكرة يستطيع أن يرسى تقاليدها ويؤكدها ·

ولا نستطيع أن نغفل ما أسداه التفرغ لفنانين وجدوا فيه ظلا رحيبا اهتدوا فيه الى ذاتهم ولولا التفرغ لما تحقق لمواهبهم الارتقاء·




بقلم : حسين بيكار



**من انجح المعارض التى شهدها الموسم الفنى هذا العام ، معرض الفنان فؤاد كامل ، الذى أقيم فى رواق الفن بالجامعة الأمريكية وكذلك معرض الفنان يوسف فرنسيس الذى افتتحت به قاعة اخناتون التى عاودت نشاطها لأول مرة بعد أن تسلمتها ادارة الفنون الجميلة .**

**والفنان فؤاد كامل عضو متفرغ منذ سنة ١٩٦٠ ، وناقد فنى مرموق ، وله تأملات قلمية لا تقل قيمة عن تأملاته التشكيلية ، وهو كذلك رائد من رواد الحركة التجريدية فى الفن المصرى المعاصر .**

**والفنان يوسف فرنسيس ، فنان طليعى مفكر ، من أساطين السريالية ، تختال صفحات الجرائد العربية برسومه الشاعرية وكتاباته فى الفن التشكيلى والسينمائى .**

مع المطلق :

الظاهر يقف فى مواجهة المستور ... والوجود يقابل العدم .. والنور يتربص بالظلام ... والماضى يقف على المدى البعيد يرنو الى المستقبل .

والحياة تتذبذب ذهابا وجيئة بين قطبى الوجود ـ السالب والموجب ـ كنتيجة للتزاوج الحتمى بين الأضداد والتناقضات ، التى يقف كل منها موقفا متطرفا فى مواجهة الآخر ، كقوسين عملاقين ، يضمان وليدهما الذى يمرح بين ذراعيها الحانيتين ، فياضا بالحياة ، نابضا بالحركة، ليربط بين الطرفين السحيقين بالرباط المقدس ـ رباط الاعتدال ـ وليصنع منهما الثالوث الخالد الذى تتألف منه عناصر التكوين فى كل كائن ، مادى أو معنوى ، زمانى أو مكانى ، محسوس أو مدرك .

وفى مجال الحس البصرى ، ينشأ من بعدى الظلام والنور قطبان متقابلان ، متباعدان ، يتمدد بينهما الطيف ، ذلك الوليد الشقى





فؤاد كامل

يوسف فرنسيس

بألوانه البهيجة ، كبعد ثالث ، يصب من عصارته قطرات على الموجودات فيصبغها ، ويحيل الكائنات الى مهرجان تشع منه البهجة والنشوة والمرح ٠٠٠٠

فاذا قلنا أن الأسرة الضوئية الثلاثية الأبعاد تتكون من «الأب» أو النور ببياضه اللافح ٠٠٠ « والأم » أى الظلام بسواده الفارس ٠٠٠ « والابن » أى الغبش برماديته الفاترة ٠٠٠ فنحن نستطيع أن نقول ، أن من هذا الثالوث يتكون المنطلق الانشائى فى أعمال الفنان فؤاد كامل ٠

فمن هذا المنطلق تتشعب جميع المعانى التى تتعلق بالمضامين المدركة ، المادية والمعنوية ، كالحياة والموت ، والصحة والمرض ، والعلم والجهل ، والرقة والصلابة ، والمادة والأثير ، والخلود والفناء ، والكينونة والصيرورة .. الخ ٠٠ وفى هذا الاطار الذى يحصر الثالوث الضوئى ببلاغته الفذة ، تتدفق الحياة فى لوحات فؤاد كامل بديناميكيتها التى تسرى فى ثنايا الكائن فتثيره ، وتطلقه فى تحرك يمينى يتفجر بعنف ، أو تحرك يسارى يتماوج فى رتابة ولين ٠

لذلك كان عنصر الشكل حجر الزاوية فى فن فؤاد كامل ، فهو يشكل ولا يلون ، يحرك ولا ينمق ، بمعنى أن تشكيله تشكيل حركى ضوئى ، وليس تزويقا لونيا ٠٠ لأنه تشكيل يعتمد على الجوهر لا العرض ٠٠٠

ان دوامة التشكيل فى فن فؤاد كامل تخطف الأبصار ، وتلقى بها فى غمارها الصاخب ، وتتلقفها تياراتها من منطلق الى منطلق ٠٠٠ عناء وصخب وقلق ٠٠٠ وحالات من التهتك والتمزق ، والتفجر والتشقق ، والتشتت والتجمع ، والتراكم والترسب ، والشد والجذب ، والبسط والقبض ٠٠٠ مترادفات بلا حصر ، تلتقى فى النهاية عند كلمة واحدة .. الخلق ٠٠

وفى حركة لولبية سديمية أحيانا ، الى حركة رجراجة كالموج الهادىء ، الى تفتت يتبعثر كالأشلاء ، ويتكاثر كالرذاذ ، الى انطلاق أهوج بلا هدف ، الى التفاف كالعناق الرفيق ، الى انزلاق ينساب فى تسامح رقيق ، الى زمجرة بركانية هادرة ، الى غليان يرمى بالشرر الى اصطدام طائش مدمر ، الى ثورة تنفث الحمم والشظايا والأبخرة ، الى ومضات رعدية مبهرة ، تشق أجواز السواد الفاحم بذوب من النور والوهج ٠٠٠

ومضات كالأمل ٠٠ ومضات كالخاطر الجميل ٠٠ تنبثق من أحد الأركان ، وتظل هائمة هيام الحيرة فى رحاب غير متناه ، لتهوى فى حضيض موحش مظلم ، أو أخدود حالك السواد ٠٠٠ أو لتتوارى وراء كومة من اليأس الداكن ، أو



السواد القاتم يجر أذياله الثقيلة ليسحق الجزئيات .. ليبتلع الصغار .. ليسيطر على كل شيء )



جدار من العناد الأسود ...

حركة الكون شاملة كاملة ... ومعركة الوجــود بكل أبعادها ... تدور رحاها بين أضلاع الصورة الأربعة ، لتحكى عن معركة أشد ضراوة ، تدور بين أضلع الفنان ، ووجدان الانسان ...

وعندما تتصارع الأضداد فى لوحات فؤاد كامل ، صراع المــادة مع الأثير ، والنــور مع جحافل الظلام ، والجسم مع الفراغ ، والحلم مع الواقع ، فانها تعكس معنى الصراع المتمرد، الذى يحتدم فى أعماق النفس ، محاولة ايجاد توازن بين الظاهر والباطن ، والمرئى والمستور، فعالم الحس لا يختلف عن عالم المادة ، وعالم الملك مطابق لعالم الملكوت .. ( واللا معنى خارجنا كما هـو داخلنا ) وكلاهما يخضع لقانون واحد ، وان اختلفت مظاهره ، وتباينت أشكاله ...

* * *

ولما كان المعنى لايطلق على الشىء الا عندما يكتمل تكوينه ، وما دام الشىء لا يزال يخوض مرحلة التكوين ، فسوف يظل شكلا بلا معنى ، وجنينا بلا اسم ، وحالة بلا مدلول ، وستظل صفة « المجرد » عالقة به لتجرده من الصور والمعانى الوصفية التى ألفها الناس ...

ان المعنى نهاية مرحلة لشىء تناولته يد القوة الخلاقة بالتشكيل والتهذيب والصقل .

والزجاجة رمل وهواء وقالب ولهب ... وفكر وارادة ... ولكن ما وراء هذه الزجاجة من تركيب عنصرى ، وعامل زمنى ، وتفاعل عضوى بين الخامة والشكل ، والمبنى والمعنى ،

هو الحقيقة التي تختفي وراءها ووراء كل عملية خلق ...

ويشكل العمود الفقرى فى جميع أعمال فؤاد كامل ثالوث مركب من التناقضات ...

فالنور والظلام يشكلان أحد أضلاع هذا المثلث ، والحركة والسكون يكونان الضلع الثانى ، والمادة والأثير يكونان الضلع الثالث ...

وبينما يعبر الطلاء الكثيف والعجينة الدسمة عن كثافة المادة وثقلها ، تتمدد الأرضيات الملساء ذات اللون الأزرق الشفاف لتعبر عن رقة الأثير ... فالفنان يختار من ألوان الطيف جميعا اللون الأزرق ويستخدمه فى مضمون وظيفى غاية فى العمق .. اذ يبسطه فى خلفيات اللوحة ، بلا قوام ، بلا شكل ، كالفراغ الأثيرى الأجوف ، كاللا نهاية الزرقاء التى تسبح فيها الأملاك وما عليها ...

وعندما يقول الفنان « أنا ابن الصدفة التى يتحكم فيها العمى » فانه يشير بذلك الى أن البطل الحقيقى فى أعماله هو الصدفة وحدها .. أو ما يبدو أنه الصدفة ...

وفى رأيى انه ليس فى الوجود شيء تتحكم فيه الصدفة المطلقة ، الصدفة بمعناها الفوضوى الطائش الأهوج ... الكافر ...

ففى جميع الأعمال ، تشعر بوجود الفنان ، تشعر بوجود الارادة العليا تهيمن على العمل ، وتحيط بتحركاته ، تراقبه من بعيد حتى لا يشرد أو يطيش ، كالقطيع المتآلف ، علمته الطبيعة نواميسها ، ولقنته قوانينها فأصبح لا يتحرك الا بمقتضاها ، ولا يسير الا بهديها..

ان شظايا القذيفة تنطلق دون أن تدرى أى شكل ستتخذ ، ولا أى مدى ستقطع ، ولا فوق أى أرض ستستقر !!

ومع ذلك فهذه العشوائية الظاهرة يسبقها قانون محدد ، ونظام حتمى معقد ، يحدد أبعادها وامتداداتها ، وهو الذى يضفى على الكون صفة الوحدة ، والترابط ، والنظام والا لكان الوجود عبثا ...

ان وراء العمل ولا شك قيادة حاذقة ، قيادة الفنان كله ، قيادة الغفوة المتيقظة ، والشرود الواعى ، والعضوية الموجهة ، والعبث الحكيم ... ويصف الفنان حالته عندما يندمج فى



( كما فى الخارج ، كذلك فى الداخل ، تتصارع الاشياء . تتصارع الذرات كما تتصارع خلجات النفس .. والغلبة دائما للحياة )



من معرض يوسف فرنسيس

عمله بقوله : « اننى أثناء تدبير شئون فنى ، أعمل كما أفكر ، وأفكر كما أعمل ، أى بجميع جوارحى ، بذهنى وعقلى وعواطفى ومزاجى ، بل وبأحشائى . لا أفصل بين الفعل والفكر ، كما لا أفصل بين ذاتى والكون » ...

وعندما يمتزج الفعل بالفاعل ، ويندمج الصنع فى الصانع ، ويفنى المخلوق فى الخالق ، فهذا هو التصوف فى أعلى درجاته .

وعندما تختفى الأنامل العازفة ، ويتوارى القيثار الأخرس ، ولا يبقى غير النغم تردد صداه الرياح الأربع ...

فهناك سوف تلتقى بالارادة العليا ...
وهناك سوف تلتقى بوحدة الكون ...
ووحدة الوجود ..

**مع الرمز**

**عجيبة هذه العين التى لا ترى !!**
**عجيبة هذه العدسة التى لا تأبه بما حولها من مظاهر الأشياء . !!**

**عجيب هذا الستار الذى يقف حائلا بين البصر والبصيرة ؟ !!**

**عجيبة هذه الرؤية النفاذة ، التى تتخطى رحاب المرئيات لتقوم بجولاتها المثيرة فى أعمق أعماق النفس البشرية ، فى بحثها المضنى عن حقيقة الانسان عبر الزمان والمكان ..**

وماذا يكون الانسان ، الا ذلك الرصيد الهائل من الذكريات التى تتراكم فى متاهات اللاشعور .. ؟؟

وماذا تكون الشخصية ، الا تلك الأبخرة التى تتصاعد من فوهة النفس ، هادئة شفافة تارة ، أو هادرة صاخبة ، مصحوبة بالحمم والشظايا تارة أخرى ؟؟

وماذا يكون الزمن ، الا تلك البصمات الغائرة التى تتركها الأجداد فوق جدران أفئدة الأبناء والأحفاد ؟؟ .

ماذا تكون اللغة ؟؟ الا تلك المصطلحات والرموز التى تؤلف بها الذات ذلك الحوار الغامض الذى يحدث التفاهم التام بين الخارج والداخل ، والمعلوم والمجهول ، والعقل والوجدان !!

وماذا يكون الفكر ؟؟ الا انهماك الجوارح جميعها فى ايجاد مفهوم خاص تدرك الأشياء من خلاله ، وعدسة ملونة ترى الكون من ورائها ؟؟

وماذا يكون الوجود ؟؟ الا ذلك الكيان المنقسم على نفسه ، قسم نلتقى فيه بالناس ، من وراء الأقنعة ، وقسم ننفرد فيه بأنفسنا لننعم بعرينا الكامل ؟؟

وماذا يكون الواقع ؟؟ الا تلك اللحظة التى تستيقظ عندها النزوات والغرائز المتأججة والآمال والهواجس الدفينة ، لتطفو فوق السطح معلنة عن نفسها براية الاغراب والشذوذ !!

وماذا تكون الحياة ؟؟ الا تلك المغامرة الكبرى التى يمتزج فيها الظاهر بالباطن ، وتختلط فيها الحقيقة بالوهم ، والواقع بالحلم .. ؟؟

اذن .. لماذا يسمون كل ذلك .. ما وراء الواقع ؟ ولماذا يلقبونه ؟ بالسيريالية ؟

عجيبة هذه السيريالية وما يصاحبها من مسحة الكآبة والغموض لارتباطها المزمن بالكوابيس والهواجس والقلق ، ولاغترافها من الركام الموحش الجاثم فى أعماق اللاشعور ، الرابض فى أغوار النفس ، المترسب فى قاع الضمير ؟؟

ولكن شيئا من هذه المشاعر لن يصادفنا فى معرض الفنان المفكر يوسف فرنسيس ، فهو بالرغم من كونه فنانا سيرياليا مخضرما ، فان سيرياليته ليست سيريالية مبتئسه متشائمة قاتمة ، كما أنها ليست سيريالية بيضاء تفتح نوافذها على رحاب الأمل ومروج المرح والبسمات !!

ان لفن يوسف فرنسيس الذى يتأرجح بين الرومانسية والسيريالية مذاقا جديدا يصعب تبينه وتحديده ..

فهو مزيج من الشهد والعلقم ، وخليط من الآلام والمباهج ، والأمل واليأس ، والقلق والطمأنينة ..




( من معرض يوسف فرنسيس )

ان الفنان ينظر الى الوجود من خلال دموعه فيراه جميلا ، ويصيح ملء فمه ، ما أحلى الحياة ، وفى قلبه شرخ عميق ، أو جرح غائر ..

ولعل هذا الغموض فى أعمال يوسف فرنسيس هو سر جماله وجاذبيته ، أم لعل هذا السر يكمن في الشاعرية الدافئة التي يضفيها على الخط واللون ، ينمق بها عناصره لتحجب المأساة التى تعتلج فى أعماقه فتبدو كأنها أصداء أنين خافت تمتزج باللحن الجميل ، وومضات أمل براق تخترق السواد الذليل

ربما كان الفنان يتعمد تغليف الحياة بغلالة حريرية من الرضا والقناعة تخفى مساوىء

الواقع وأدران التجربة ؟! أو ربما كان هذا المزيج بديلا لحالة من العتاب الرقيق الذى تلبس فيه الشكوى المريرة لباس التوسل العذب الناعم ..

ولا يكتفى الفنان بالغموض فى أعماق النفس البشرية ليغترف من غوامضها وأسرارها ، بل ان فضوله يدفعه الى تجاوز حدود نفسه ، وتخطى فصيلة بنى جنسه ، فيطرق عالم النبات يمزقه ويشرحه ويحلله ، ويقف منه موقف العالم النفسانى ، وكأنه لا يجد فرقا بين العالمين ، أو كأنه يريد أن يقول ، ان الانسان موجود هنا وموجود هناك ... أو كأنما يتخذ من النبات لسانا لحاله ، أو ستارا يتوارى وراءه من الصراحة الساخرة ، ليقول بلسان النبات مالا يجرؤ على قوله بلسانه ..

وتتحول أغصان النبات وجذوع الاشجار الحقيقية ، والجذور المتشابكة التى تتلوى وتتشعب كالأصابع المتشنجة ، تتحول الى تماثيل مجسمة من صنع الطبيعة ..

فلأول مرة يستخدم الفنان هذه الوسائط التعبيرية التى يوحى شكلها بايحاء معين ، كعمل نحتى كامل ، لا يفتقر الا الى بضع لمسات من ريشته ، ولا ينقصه الا بضعة خطوط تحيط بالوهم الذى اكتشفه الفنان قابعا بين طيات الخشب .

وبمبضع جراح حاذق يشق جذوع الاشجار ، ويهتك أستارها ، متعمقا فى احشائها ، كاشفا ارحامها ، مستخرجا ما فى بطونها كما يستخرج الغواص الماهر اللآلىء من بطون الأصداف المغلقة ..

وينشأ من هذا الكشف الجديد لغة تخاطب مشتركة ، وعلاقة وثيقة بينه وبين الأغصان واللحاءات المسنة ذات الاخاديد والتجاعيد الشمطاء ، وتتكون صداقة وطيدة بين جذور الفنان وجذور الاشجار بصفة خاصة ، يتخذ منها متشبثا يسعى من خلاله أن يمتص عصارة الحقيقة ، كما تمتص الجذور من الارض عصارة الحياة ..

ولا يتورع الفنان الشاب عن تعرية الجذور من قشورها ليفضح ما فى جوفها من عوالم !! ويالها من عوالم تزخر بشتى الصور ، وتزدحم بشتى الايحاءات ، وكأنها أرحام اكتملت بين جدرانها أجنة الحوريات ، وعرائس الأحلام ، فانطلقت من عقالها كما تنطلق الفراشات من الشرانق ، لتحلق فى آفاق النغم والترانيم والمعانى النبيلة ..

ولا شك أن من وراء هذا كله يكمن شغف بالجنس ، وهيام بالأنثى ، التى تشكل قاسما مشتركا فى جميع لوحاته .

ولكنك لا تستشف من خلال هذا الشغف أدنى رائحة للدنس أو الرذيلة ، فأنت محمول على محفة من الطهر والعفة والشفافية ، والمشاعر التى تسمو بالغرائز وترفعها الى مصاف المقدسات ..

ونحن عندما نتحدث عن الرمز ، يخيل الينا أن الأغصان المتشابكة تلعب دورا « طلسميا » أو اصطلاحيا رمزيا فى أعمال الفنان الغامض ..

فحسناواته تطل من خلال فتحاتها التى يتشابك نسيجها فتبدو كغلالات متهتكة مهلهلة لا تفضح ما وراءها ولا تستره ..



والى جانب نفاذ البصيرة التى يتمتع بها الفنان يوسف فرنسيس ، مقدرته التعبيرية تنمو مع كل تجربة ، وشاعريته ترق وترهف مع كل عمل ..

فهناك ثراء واضح فى أعماله الأخيرة ينم عن المامات جديدة بأسرار صناعة التصوير ووسائل الاداء ، وحسن استعمال الوسائط المختلفة التى أتاحت له فصاحة أكثر ، وطلاقة أكبر ، وفتحت له آفاقا أوسع للتعبير ..

فهو يستعمل لأول مرة لغة الرذاذ الذى ينثره بلباقة وذكاء فوق لوحاته ، فيثرى ملمسها ، ويساعدها على تأكيد مضامينها ، ويدفعها الى عالم الابهام ، محاولا بها أن يقلل من صلابة المادة ، وقسوة السطوح الملساء ، ويجعلها هشة كالوهم ، شفافة كالحلم ، رقيقة كالخاطر ، ناعمة كالذكرى ، غضة كالنغم .

# حول تجسيد العمل المسرحي

بقلم: محمد عبد الرحمن خليل

من الأسباب التي دفعتني لكتابة هذا المقال وربما مقالات أخرى مكملة ـ لو أتيحت لى الظروف بعد ذلك ـ هو مايعترى اخراج مسرحياتنا فى كثير من الأحيان من عدم القدرة على تجسيد العمل ونقل فكرته أو التعبير عنها بصورة سليمة مؤثرة قوية .. والحقيقة التى تكمن وراء هذا العجز أسباب قد لا تهم القارىء العادى ولكنها ذات بال بالنسبة للمختصين والمهتمين بالمسرح ، وقد تبدو تفاصيلها أمام جمهور المتفرجين عادية ولكنها فى الحقيقة الارتكازات الأساسية لكل عمل مسرحى ناجح..ومع هذا أيضا فالمتفرج العادى يحس بها كوحدة كاملة فى نهاية العمل المسرحى عندما يخرج راضيا أو ساخطا عليه ، أما المتفرج المدقق الذى يعشق المسرح حقا فيستطيع أن يحس بها من خلال العرض ويستطيع فى نهايته أن يحلل أسباب النجاح أو الفشل .

وعناصر تجسيد العمل المسرحى بأمانه وبنجاح كثيرة .. وهذا ما دفعنى لاختيارها موضوعا لكتاباتى التى استهلها بهذا المقال عن عنصرين مهمين للغاية .. وهما عنصرا الايقاع والسرعة فى الاداء والحركة المسرحية.

ان تحليل المؤلف الدرامى وهو لا يزال نصا مكتوبا بين يدى المخرج ثم تجسيده فى عمل مسرحى يتوقف كل منهما على الآخر الى حد كبير جدا .. فلو اننا حللنا وحدة النص تحليلا ذكيا دقيقا أمكننا بسهولة ونجاح تكوين وحدة للعمل المسرحى كله .. وهكذا نحصل بتحليل الوحدة الاولى على عناصر الوحدة الثانية اذ انه من العسير خلق العمل المسرحى وتجسيده بدون دقة وموضوعية فى تحليل النص ذاته .

وتعتبر عملية الخلق أو تجسيد العمل المسرحى أصعب مرحلة من مراحل اخراج المؤلف الدرامى..وحتى يجتازها المخرج بنجاح ينبغى أن يضع فى اعتباره منذ المرحلة الأولى للصياغة عدة عناصر مهمة .. يوليها كل عنايته ويعمل على ابرازها ، مثل ايقاع وسرعة الحركة والاداء المسرحى وهما ما سبق الاشارة اليهما..وكما هو الحال مع بقية عناصر المسرحية فان هذين العنصرين أيضا لايمثلان ظاهرة جديدة بصورة تامة لم يقابلها المخرج فى المراحل السابقة للعمل المسرحى .. فان كل حركة وكل اداء له ايقاعه وله سرعته .. غير ان الامر هنا لدى عملية التجسيد يتعلق بايقاع وسرعة المسرحية كوحدة ، وايقاع وسرعة بعض الاجزاء فى حالة توقفها على ايقاع وسرعة الوحدة كلها .. والمخرج اللماح الذكى يستطيع منذ الانطباعات

الاولى لقراءة النص ان يلمح دلالات السرعة والايقاع الاساسيين للعمل كله ٠

ان معنى الايقاع والسرعة يختلطان مرات عديدة رغم انه ليس من العسير التمييز بين معنى كل منهما ٠ ولايضاح ذلك نقول كما ان المغنى يستطيع مثلا ان يؤدى أغنية ما بصوت مرتفع ( سوبرانو ) أو بصوت عميق ( باس ) دون أن يحدث تغييرا فى لحنها كذلك يستطيع أن يؤديها مرة بسرعة ومرة أخرى ببطء ٠ وفى الحالة الاخيرة تتغير بطبيعة الحال سرعة الاغنية بينما يبقى ايقاعها كما هو ٠٠ كذلك بالنسبة للجرامافون يمكن أيضا ان ندير الاسطوانه بسرعة أو ببطء فتتغير بذلك المدة الزمنية للأغنية كلها الا ان المدة النسبية لاجزاء الاغنية كلها تبقى واحدة ٠٠ وهكذا يمكن أن نقول ان الايقاع يعنى بالذات العلاقة بين أجزاء وحدة أغنية كاملة ، وبينها أيضا أيضا وبين وحدة الاغنية ككل.. وبصورة أخرى دقيقة نستطيع أن نقول ان الايقاع يبين لنا وحدة فترة من الزمن مقسمة الى أجزاء مختلفة ، وان لم تكن من ناحية المدة فتكون من ناحية الابراز أو عدمه ولنذكر مرة أخرى الاغنية أو القرع على الطبل أو ايقاع خطوات الرقص حيث الاجزاء البارزة قليلا وغير البارزة موزعة بصورة متعاقبة مع الاجزاء البارزة ، ويجرى هذا التعاقب حسب قاعدة ما تتكرر ولكن عادة بتغيرات طفيفة ، وحتى لايختلط علينا الأمر ينبغى ان نفرق مبدئيا بين الايقاع والقياس ( الوزن ) ٠٠ الذى هو فى الحقيقة ليس الا اطارا يتحرك الشعر مثلا — بحرية حدوده ، وما دمنا قد أشرنا الى الشعر وقياسه نقول ان النثر ليس له قياس — كما هو معروف — الا ان النثر الجيد له ايقاع دائما ، فالتراجيديا المصوغه شعرا ( مثل تراجيديات ايسكيلوس ) من الجائز أن تكون كلها على قياس واحد ولكن من الضرورى أن تكون ذات ايقاع مختلف قد يكون رقيقا حانيا أو عنيفا قاسيا أو سهلا عاديا ، ان القياس هيكل يسير فيه الشعر آليا ، أما الايقاع فهو سير حر للشعر فى اطار القياس ٠٠ فشعر شكسبير مثلا يسير على نفس القياس ولكن بايقاع مختلف تماما ٠٠ وهو ايقاع مبرر دائما ينبثق بصورة حتمية عن المضمون ٠٠ لذلك ينبغى عند أداء الشعر أن يولى الايقاع عناية أكبر من القياس وبهذه المناسبة نقول ان السبب الرئيسى فى الرتابة التى تصيب القاء المقطوعات الشعرية هو الاهتمام بالقياس دون الايقاع وغالبا مايكون أيضا السبب الرئيسى فى جمود المسرحيات الشعرية وعدم الاحساس بالتجاوب مع ماتحمله من مضمون !!

وقبل أن نتعرض للايقاع فى الفن المسرحى ينبغى أن نمس الايقاع فى الحياة ذاتها وان نعرض للظواهر الايقاعية فى الطبيعة ٠ ولا غرابة أن نربط بين الاثنين ، ففن المسرح هو فن الحياة ٠٠ اننا نلتقى فى كل مكان بظواهر ايقاعية ٠٠ التبديل والتجميع السليم للوحدات فى فترات زمنية ٠٠ فصول السنة ٠٠ الايام والليالى ٠٠ المد والجزر ٠٠ كأن كل هذا نتيجة حتمية للمكان الذى تحتله أرضنا تحت الشمس ٠٠ ومن الطبيعى لابد أن يكون لهذه الظواهر تأثير على سكان الارض ٠٠ فالنشاط اليقظ لدى الانسان مثلا يتبدل بالراحة أو النوم، وحركات أجسامنا عندما نمشى ونسبح ونرقص تجرى بصورة ايقاعية ، كذلك تنفسنا وضربات قلوبنا ايقاعية أيضا ٠٠ ان الايقاع ضرورة فى أجسادنا ونحن نجده فى كل ما يصدر عنا أو نعمله ٠٠ نجده مثلا فى دقات الجرس والساعة ( تكتك ) فى ضربات صانع الأحذية وصوت

انطلاق القطار، ولو استمعنا الى فرقة موسيقية عسكرية فى الشارع فاننا نضطر الى بذل جهد كبير كى لا نسير مع ايقاع ( المارش ) الذى تعزفه ٠٠ ان ايقاع الحياة لا يتوقف كما رأينا على البيئة الطبيعية فقط ، بل ويتعداها أيضا الى البيئة الاجتماعية ، فايقاع الحياة فى قرية نائية يختلف كثيرا عنه فى مدينة كبيرة ، ومن السهل جدا أن نستشعر هذا الفرق اذا رحلنا الى القرية طلبا للراحة أو عندما يفد الفلاح الى المدينة الصاخبة ، بل يمكن أن يختلف الايقاع فى مكان معين فى أزمنة مختلفة ٠٠ فالمدن مثلا لها ايقاع معين فى الصباح عندما تصحو ٠٠ وخلال النهار عندما تعمل ، وفى المساء عندما تلهو ، وفى الليل عندما نحن الى مضاجعنا ٠٠ ومع هذا فان الايقاعات الاساسية لكل من المدينة والقرية تظل مختلفة تماما ٠٠ ومن خلال هذه الامثلة العابرة عن الظواهر الايقاعية فى الطبيعة والحياة نرى انه من السهل تطبيقها فى الفن المسرحى بوضوح ٠٠ فالايقاع بصورة عامة فى مسرحية تصور حياتنا فى الريف مثل مسرحية الصفقة لتوفيق الحكيم يختلف عنه فى تراجيديا قديمة لسوفوكليس ، كما يختلف الايقاعان عن ايقاع دراما حديثة لارثر ميلر مثلا ٠٠ وهكذا ٠

**● الايقاع الاساسى للمسرحية :**

من المعروف ان المسرحية التقليدية غالبا ماتكون صورة من الحياة أو تصويرا ومعالجة لحادث أو فكرة معينة لذلك يجب أن يكون لها ايقاع معين سواء لكل جزء من أجزائها أو للمسرحية كلها ، ومن الضرورى أن يأخذ المخرج بعين الاعتبار عند دراسة المسرحية لتحديد ايقاعها الاساسى ، البيئة والعصر الذى تجرى فيه أحداثها ، وكذلك الطبيعة والحقائق الطبيعية والحقائق الايقاعية للحدث نفسه ٠٠ ومن الطبيعى أيضا أن يتماشى الايقاع الاساسى للمسرحية مع فكرتها الرئيسية ٠٠ وقد يبدو للوهلة الاولى انه من السهل تحديد ايقاعات العمل المسرحى ولكن فى الحقيقة الامر يحتاج الى كثير من التروى والدراسة والمراجعة ٠٠ وكلما تعمق المخرج فى دراسة النص كلما اقترب من تحديد ايقاعه بنجاح ٠٠ ولنضرب مثلا بمسرحيتين من الادب الروسى يمثلان قطاعا من الحياة فى القرن الماضى ابان الحكم القيصرى ٠٠ لنرى كيف نحدد الايقاع فى كل منهما ٠٠ ففى مسرحية ( الغابات ) ينبغى أن يكون الايقاع الاساسى هو ايقاع الحياة فى ضيعة اقطاعى فى ريف روسيا القيصرية حيث الزوجة التى تعمل على اشباع رغبتها الحسية خفية بينما تتظاهر بالمحافظة على القيم الخلقية داخل قصرها ٠٠ والملل القاتل الذى لا يقطعه من الحين للحين الا زيارات قليلة للاقطاعى ٠٠ بينما فى مسرحية ( المفتش العام ) لجوجول نرى ان الايقاع الاساسى لها ينبغى أن يكون أكثر حيوية وضجة عنه فى المسرحية الاولى رغم البيئة الريفية المتشابهة الى حد كبير وابان





ايقاع الجملة معناها ٠٠ فمثلا ايقاع امرأة تبكى على قبر لا يمكن أن يتفق مع ايقاع خطوات الجنود ٠٠ الخ ، كما لا ينبغى أن نهمل ايقاعا آخر ولكنه فى هذه المرة ايقاع يتم فى داخلنا ٠٠ ايقاع لا يسمع ولا يرى فمثلا عملية الاحساس والفهم أو محاولة التصرف والاستعداد لرد الفعل رغم انها أمور غير مرئية أو صوتية الا انها يمكن أن تحدث بايقاع خاطف محموم أو بهدوء وبلاده ٠٠ وهذا بطبيعة الحال يعكس تأثيره على ايقاع الأحداث الخارجية ٠

ومن الضرورى أن تكون كل وسيلة تتبع لتحقيق ايقاع معين فى العمل المسرحى مبرره بأحداث المنظر ذاتها وتسير معها فى خط واحد يصل الى الاثر المطلوب ٠٠ ولا ينبغى بأى حال من الاحوال أن يستشعر المتفرج أية حركة أو تأثير صوتى قد أقحم على العمل المسرحى من أجل اثارة أو تأثير أو استجداء عاطفة ما ٠٠ وبطبيعة الحال يكون هذا التأثير الصوتى أو الحركى ليس بذى موضوع اطلاقا ٠٠ وهنا تجدر الاشارة الى أمر هام جدا يجب مراعاته فى العمل المسرحى وهو الا يلفت الايقاع انتباه المتفرجين اليه أبدا كوحدة مستقلة شأنه شأن العناصر الاخرى المكونة للعمل المسرحى

● **الايقاع الفضائى :**

هناك نوع آخر من الايقاع لا يقل اهمية عن وسائل التعبير الايقاعية التى سبقت الاشارة اليها فى تجسيد العمل المسرحى واعطائه الشكل المحدد ٠ ولالقاء الضوء على هذا النوع من الايقاع نضرب مثلا سريعا ففى مسرحية ( الكذب ) وهى من المسرحيات اليوغسلافية الشهيرة نحس ان ايقاعها يتسم بصفة عامة بالبطء والهدوء الذى يخيم على سكان البلدة الريفية التى تجرى فيها الاحداث ولكن احدى الممثلات فى القصة تقوم بدور من شأنه ادخال عنصر ايقاعى جديد عبر عنه برقصة ( الفالس السريعة ) وقد عبر المخرج عن كلا الايقاعين فى هذه المسرحية بوسيلة اخرى وهى ( الديكور ) ، ففى المنظر الاول نرى صورة لسهل منبسط تغطية سماء صافية عادية ، أما فى المنظر الثانى فنرى جانبا من حجرة مطلة



الحكم القيصرى أيضا ، والحدث المهم هنا هو وصول المفتش الى القرية حيث يغير الحياة الهادئة المعتادة لجميع الشخصيات تقريبا وما يصيبها من عجلة محمومة لارضاء المفتش ٠٠ كل هذا يعكس تأثيره القوى على الايقاع الاساسى للمسرحية ٠

● **وسائل التعبير عن الايقاع :**

الوسائل التعبيرية للايقاع كثيرة ومتعددة ويمكن تقسيمها الى ظواهر مرئية مثل التحركات كخطوات السير والرقص والجرى ورفرفة الاعلام وتأرجح ستار على نافذة مفتوحة وسير السحاب واهتزازات شمعة تحترق ، وظواهر صوتية مثل الاغنية وقرع الطبول ودقات الساعة وتنفس الانسان النائم بعمق والدق على الآلة الكاتبة وسقوط المطر وتلاطم الموجات وانطلاق القطار وصفير الرياح وقصف الرعد وأداء الشعر أو غيره ٠٠ وكان « جيته » يحذر دائما من الاهمال فى ايقاع أية جملة وألا تؤدى كما يصب دلو من الماء صبا بل يجب أن يطابق

على السهل فيها أستار متعددة الالوان وقطع من الاثاث الحديث سلطت عليها اضواء مختلفة .. وهكذا تعرض لنا المسرحية وسيلة اخرى للتوصل الى ايقاع معين .. الا وهو (الديكور) وهو ما يعبر عنه بالايقاع الفضائى ولا نعنى به الايقاع الحركى الذى يتم فى الفضاء فقط بل وفى الزمن ايضا .. فالايقاع الفضائى يعنى بوضوح اكثر توزيع الاشياء الجامدة ( الاستاتيكية ) فى الفضاء ويمكن تفسيرها بأنها حركات موقوفة ( جامدة ) ومما لا شك فيه اننا نحس ان لوجود لوحة لفارس من القرون الوسطى ايقاعا ما ، ومما لاشك فيه ايضا اننا نحس عند التطلع الى ديكور ما وتوزيع اجزائه مثل الاشجار والمرتفعات والاحجار أو توزيع الابواب والنوافذ والسلالم والاثاث ان هذه الاشياء تسهم جميعا لعلاقاتها ببعضها وعلاقاتها بالنسبة لوحدة الديكور فى خلق ايقاع محدد ، وعلى هذا النسق يمكن القول بأن المبانى والقاعات لها ايقاعها ايضا.. فالمعبد القديم له ايقاع يختلف عن ايقاع الهرم المصرى او الكاتدرائية القوطية ، وصالة المؤتمرات لها ايقاع يختلف عن ايقاع المخدع او ( الصالون ) .. ومما يلاحظ فى الايقاع الفضائى بصفة عامة التبادل المنتظم لاجزاء بارزة واخرى غير بارزة ، ومرتفعة ومنخفضة ، وكبيرة الحجم وصغيرة ، ومضيئة ومظلمة .. وهكذا .

ورغم ان بعض الكتاب ينكرون وجود الايقاع الفضائى ويقصرون تسمية الايقاع على الظواهر التى تجرى فى فترات زمنية الا اننا نحس فعلا بهذا الايقاع .. فالفضاء بالنسبة لنا ليس شيئا مجردا ميتا بل انه دائما مكان لاحداث ما ، ولا يمكن ان نفصل الزمن عن الفضاء ،كما لا يوجد حدث خارج الفضاء كذلك لا يوجد فضاء خارج الزمن ، كما اننا نحس فى اعماقنا بأن الحدث رغم انه لم يجر حاليا امامنا الا انه قد اعطى شكلا للفضاء ونظمه بطريقة معينة وخلق لاجزائه توزيعا محددا .

● **الايقاع الشخصى :**

واخيرا نصل الى اهم وسائل التوصيل الى ايقاع المسرحية وهو الايقاع الشخصى للاشكال واهمية هذا الايقاع انه يختلف اختلافا كبيرا لدى الافراد ، ومما يؤيد ذلك ان الحركات الخارجية والاعمال الداخلية وحتى وظائف بعض الاعضاء مثل القلب تختلف من فرد الى فرد فكل مزاج محدد يشترط دائما ايقاعا شخصيا محددا .. والايقاع الشخصى جزء من التكوين النفسى للانسان ولكنه يتوقف فضلا عن هذه العوامل التكوينية على عوامل جبرية تأتى فى مقدمتها الأعمار .. فالايقاع الشخصى لدى الطفل يختلف عنه لدى الشاب ثم الرجل ثم الشيخ المسن .. ومن هذه العوامل ايضا الجهد والارهاق والمرض ، كذلك النبأ السار والحالة النفسية المضطربة او المرحة أو الحرجة أو الخطر الداهم الذى يبحث الانسان عن مخرج منه ..ان هذه العوامل جميعا تؤثر على الايقاع الشخصى بصفة عامة ويتأثر ويتغير تبعا لها الايقاع لا فى المسرحيات المختلفة فحسب بل وفى المونولوجات والمقطوعات المختلفة من المسرحية ذاتها ،ولايضاح ذلك يمكن ان نضرب مثلا بمسرحيات كثيرة يتميز فيها الايقاع الشخصى ويأخذ اشكالا متعددة وربما مسرحية « هملت » لشكسبير « وأهل الكهف » لتوفيق الحكيم تعطينا أمثلة حية مفيدة فى هذا الصدد .. وما دمنا بسبيل الحديث عن الايقاع الشخصى ينبغى ان نوجه النظر واعنى نظر الفنانين بصفة خاصة الى انه بدون تغيير الايقاع فى بعض المونولوجات والمقطوعات وبدون تباينها وتضادها قد يكون الحدث كله مملا رتيبا للغاية .. وقد يكون ميتا بلا حياة .. حتى الصراع الذى يجرى على ايقاع واحد يورث الملل ايضا بل ويجلب الكرى الى العيون المتيقظة تماما كايقاع الاغانى التى يسمعها الاطفال قبل النوم .. كذلك بهذا الايقاع الرتيب نستطيع ان نصرف بسهولة الانتباه عن واقعنا ونمهد الطريق الى السأم والتثاؤب .. وليس معنى هذا ان الايقاع المثير قد يكون مرغوبا فيه دائما .. بالعكس انه قد يكون هو الآخر مملا ومرهقا .. لذلك ليس من قبيل الصدفة ان نلاحظ تجنب المؤلفات الدرامية الناجحة مثل هذا الملل والرتابة ، وذلك بتغيير الايقاعات كلما وجد الى ذلك سبيل .. كما لاحظنا فى مسرحية ( عطيل لشكسبير ) حيث يسبق المنظر الذى بلغت فيه الاحداث غاية

الاثارة واعنى قتل ديدمونة ثم انتحار عطيل منظرا هادئا تماما نرى فيه اميليا تصفف شعر ديدمونة وتتجاذب معها الحديث على صوت ريح بعيد وتغنى لهـا اغنية هادئة حزينة تعلمتها فى طفولتها .. وهذا هو سر جاذبية شكسبير دائما وفى أى زمن ٠٠ فمن خـلال أعمـال شكسبير يرى الانسان نفسه يراها فى كافة الانفعالات والعواطف ٠٠ يراها مرة واثنتين٠٠ وعشرة دون ملل ٠٠ يراها فى ايقاعات متعددة ملائمة متجددة تجتذب المشاهد وتثيره وتؤثر فيه دائما ٠

● **السرعة :**

من الطبيعى ان يجرنا الكلام عن الايقاع الى العنصر المهم الثانى ٠٠ وهو السرعة ٠٠ وهى عنصر لا يقل اهمية عن الايقاع لارتباطه به دائما ٠٠ ولكن عندما نقارن السرعة بالايقاع نرى انها ظاهرة على جانب كبير من الوضوح والسهولة والاهمية فهى ببساطة مقياس السرعة التى تؤدى بها مقطوعات المسرحية والتى تتتابع بها اجزاء الحوار والتى ترتبط فيما بينها فى وحدة كاملة ٠٠ ورغم ارتباط السرعة بالايقاع دائما الا انه من الممكن تغييرها بصورة مستقلة عن الايقاع ٠٠ والعكس صحيح ٠٠ ومع صحة هذه القاعدة الا ان عاملا مشتركا سنرى انه غالبا ما يحدد كلا منهما .. فالارتباط بين الايقـاع والسرعة يبدو واضـحا فى كلمة «المزاج» الذى تحدثنا عنه فيما يتعلق بالايقاع حيث نرى هنا ايضـا اهمية صلته بالسرعة فارتباط الايقاع والسرعة اذن امر طبيعى اذ أنها خاصتان لجريان الاحداث فى زمن ما ، وان عوامل كثيرة تؤثر على سرعة هذا الجريان وتغير فى نفس الوقت العلاقة بين المقطوعات بعضها وبعض وبين المقطوعات والوحـدة الكـاملة للمسرحية ٠

وعندما تحدثنا عن الايقـاع ذكرنا البيئة والعصر وتحديدهما لايقاع مؤلف درامى معين كذلك بالنسبة للسرعة نرى ان البيئة والعصر يسهمان فى تحديدها ايضا ٠٠ وفى تحديد سرعة الحياة بصفة عامة ٠٠ فهذه السرعة مثلا كانت فى القرية منذ سنوات مضت ابطأ من سرعة المدينة فى الوقت الحاضر ٠٠ ولا عجب فالعناصر والعلاقات التى تتشكل منها حياة أهـل القرية وقتئذ كانت قطعا تختلف عن مثيلاتها التى تشكل حياتنا فى الوقت الحاضر .. ففى ذلك الوقت كان الناس مثلا فى القرية يستيقظون مع الفجر فى الوقت الذى لا يزال فيه ساكن المدينة اليوم نائما فى عمق ، ومع غروب الشمس وبعد جهد مضن كان النـاس فى القرية يتأهبون للنوم بينما ساكن المدينـة اليوم يتأهب فى نفس الوقت للخروج لقضاء سهرة ممتعة فى دار للسـينما أو المسرح أو غيرهما ٠

**السرعة الاساسـية :** بعد هذا الكلام المتناثر حول تعريف السرعة بشكل عام يجدر بنا أن نقترب من تحديد دقيق لشـكلها متمثلا فى السرعة الاساسية للعمـل المسرحى ٠٠ فهى تتوقف أولا وقبل كل شىء كما يتوقف الايقاع على البيئة وزمن الحدث فمثـلا فى مسرحية ( اوديب ملكا ) لسوفوكليس نراها أبطأ منها فى مسرحية ( المفتش العام ) لجوجول ، كما نراها أسرع فى مسرحية ( الثعالب الصغيرة ) منها فى مسرحية ( الكترا ) لسوفوكليس أيضا ٠٠ وتتوقف السرعة الاساسية عدا ذلك ــ كما يتوقف الايقاع ــ على الاحداث٠٠وأعنى بالذات على ماهية الحـدث وهو ما يمـكن أن يسمى ( بالثقل ) ٠٠ ان الاحداث الكبيرة تتطلب دائما سرعة بطيئة ، هذه قاعدة ينبغى أن تكون ماثلة فى ذهن كل من يعمل فى تجسيد العمـل المسرحى ٠٠ فالاعباء الثقيلة والافكار الحـزينة الكبيرة عادة تدور ببطء فى رءوس أصحابها ، كما تجرى تبعا لذلك الحركات الخارجية وردود فعلها ببطء ، بينما الانسان الذى لا تشـغله هموم وأفكار كبيرة يستطيع أن يبت فى أموره بسرعة كما تتسـم حركاته الخارجية أيضـا بالسرعة ولكنه تبعا لذلك كثيرا ما يحدث أن يغير قراراته بسرعة ٠

ومن هذا يتضح أن أهم العناصر الذى يحدد السرعة الأساسية للمسرحية هو ( الشكل ) ٠٠٠ ونسـتطيع بصـورة عامة أن نقول أن السرعة الاساسية فى التراجيديا بطيئة ، وفى الدراما معتدلة ٠٠ أما فى الكوميديا فتتسم بالسرعة ٠٠ وتزداد سرعتها فى ( الفارس )

وهذا تطبيق منطقي للظاهرة العامة المعروفة التي تقول ان الاجسام الثقيلة تتحرك ببطء وثقل وتتوقف أيضا بثقل وبطء اذا كانت متحركة ، فهي اذن في حاجة الى قوة كبيرة لتحركها وتوقفها ، وهو في نفس الوقت تطبيق للمبدأ القائل بأن الحركات الخارجية تتلاءم دائما مع الحركات الداخلية ، ولنتذكر هنا ( قاعدة ليوناردو ) التي تثبت أن الحركة تتفق دائما مع حجم الحدث ، فكلما كانت الاحداث كبيرة تطلبت حركات كبيرة ‥ والعكس صحيح ‥ ونخلص من هذا الى أن الاحداث الكبيرة كما رأينا في التراجيديا تفرض السرعة البطيئة ، شيء آخر يجدر أن نضيفه هنا وهو تنوع الاصوات وقدرتها على تمثيل شكل معين من أشكال الحركة فالنبرة العميقة مثلا تصدر عادة عن الحركة البطيئة بينما النبرة المرتفعة تصدر عن حركة أسرع ، والاشياء التي تتسم بالسهولة والسطحية مرتبطة بالحركة والسرعة السريعتين بينما الاشياء التي تتسم بالثقل والعمق نجدها مرتبطة بالحركة والسرعة البطيئتين ، وهكذا ليس من الغريب أن نلاحظ دائما أن الشيء الذي يعبر عنه بسبب ثقله بالنبرة العميقة يتطلب عادة سرعة أبطأ وبالعكس ·

ولا ينبغي أن ننسى ايضا في هذا الصدد أن الحرارة تفرض شكلا للحركة ‥ بمعنى انه كلما كانت حرارة الجسم أكبر كلما تحركت ذراته بسرعة أكبر ، وكلما تضاعفت حيوية الانسان لأي سبب من الأسباب أصبحت سرعة أعماله أكبر ·

ان كل هذا ينطبق لا على السرعة الاساسية للعمل المسرحي ذي الشكل المرح او الجاد فحسب بل وأيضا على بعض مقطوعاته وعلى اجزاء من الحوار ‥ وحسب القاعدة التي أوضحناها ينبغي ان تؤدى الجمل الرئيسية بسرعة ابطأ بقليل من الجمل الاعتراضية التي غالبا ماتؤدى بسرعة أكثر ونبرة أعلى بقليل، وهذا يفسر ما للجمل الرئيسية من مضمون أهم وأفكار أساسية ، وما للجمل الاعتراضية من أفكار ثانوية ليس لها ثقل · والسرعة أيضا لا تتوقف على مادة الحدث فقط بل وعلى القوة الكامنة التي تحرك هذه المادة ، وكلما كانت هذه القوة كبيرة كلما ازدادت السرعة ‥ والمقصود بالقوة الكامنة هنا الانفعالات المختلفة التي تحرك الاحداث الكبيرة كالخوف والقلق والخداع وحب النفس ‥ الخ ‥ فهي تعطى السرعة الكبيرة ‥ بينما الشيء الذي من شأنه التهدئة والسكون فانه يبطيء من السرعة ‥ فالسرعة هي دائما نتيجة لثقل أو سطحية المضمون ( المادة ) من جهة ، والانفعالات القوية أو الهادئة التي تحرك هذا المضمون من جهة أخرى ·

**تسجيل السرعة :** لو أردنا أن نسجل السرعة وكان ذلك من الضروري بمكان ،فان الافضل أن يتم تسجيلها بالأرقام ‥ وقد رأى ( ستانسلافسكي ) المخرج والممثل الروسي الشهير أن تسجل السرعة بأرقام ) من ( ١ الى ١٠ ) الا أنه يمكن ضغط هذه الأرقام في تسجيل السرعة لو استطعنا تمييز خمس سرعات رئيسية ‥ وفي هذه الحال يمكن تحديد السرعة على الوجه التالي ‥ رقم (٣) يمثل السرعة المتوسطة ، ورقم ( ١ ، ٢ ) يمثلان السرعة البطيئة ، ورقم ( ٤ ، ٥ ) يمثلان السريعة ‥ وهذا يتناسب تقريبا مع تحديد السرعة في الموسيقى حيث تستعمل الاصطلاحات الموسيقية الشائعة بدلا من هذه الارقام‥ويعتقد الاستاذ الدكتور هوجو كلاين استاذ الاخراج المسرحي في اكاديمية بلجراد أنه من خلال هذا التسجيل يمكن للمخرج أن يحدد بدقة كافيةالسرعة الاساسية للمسرحية وكذلك سرعة مقطوعاتها واجزاء من الحوار ·

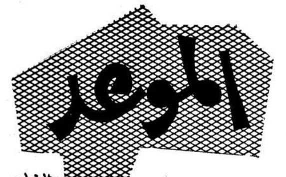
### ● وسائل التوصل الى السرعة :

تطلق كلمة ( Tempo ) بصفة عامة على السرعة التي يتم بها كل جزء لحدث ما وعلى سرعة جريان الاجزاء المتتالية ‥ وعلى السرعة التي يتم بها الربط بين هذه الاجزاء فاذا اراد المخرج ان يتوصل الى سرعة أكبر أمكنه أن يشير بأحدى وسيلتين اما بالاسراع في اداء الاجزاء نفسها أو بمضاعفة سرعة تعاقب جزء تلو جزء آخر أو بادماج الطريقتين معا ‥ وهذا معناه عمليا أن الممثل يستطيع ان يؤدي كل جملة على حدة بسرعة معينة أو يؤدي جملة عقب جملة تالية دون أن يتوقف ‥ وربما

دون أن يتنفس .. أو يؤدى الجمل المتتابعة في الحوار بسرعة وبدون توقف معا .. ففى اداء الحوار من المهم بصفة خاصة اذا اردنا مضاعفة السرعة أن نربط كلام شخصية ما في المسرحية بسرعة وبدون توقف بكلام شخصية أخرى تتلوها في النص .. أى أن كل ممثل يغطى كلام الممثل الآخر .. ولكن ينبغى هنا أن نلفت النظر الى حقيقة مهمة وهى ألا تكون هذه التغطية أبدا على حساب المضمون وأهميته .. فقد تفرض أهمية مضمون الحوار أحيانا عقب نهاية كلام شخصية ما فى النص توقفا معينا حتى فى أكثر المشاهد حيوية واثارة .. كما ينبغى أن يكون ماثلا فى الاذهان الا يتم اداء الحوار فى العمل المسرحى بسرعة كبيرة من شأنها أن تحد من قدرة المتفرج على متابعة الكلام أو تكون حائلا لايجاد الوقت المعقول لاستيعاب ما قيل وتفهم ما يجرى أمامه على خشبة المسرح كذلك ومن المهم جدا الا تكون مضاعفة السرعة على حساب الوضوح المطلوب ،لان مثل هذا الاداء السريع من شأنه ان يصيب المتفرج بالانصراف عن متابعة الحوار وبالتالى الحدث ثم بالملل.. وهنا تكمن خطورة كبيرة على نجاح العمل خاصة اذا انسحبت هذه السرعة على المبالغة فى اداء الحركة والاعمال الخارجية المتكررة فيكون من شأنها تعقيد الموقف وعجز المتفرج تماما عن فهم وحدة العمل .. ويتضح من هذا أن تجسيد العمل المسرحى وأعنى فى هذا المقال كيفية اداء الحوار المسرحى لا يجرى اعتباطا أو حيثما اتفق كما نشاهد ونصدم فى بعض المسرحيات التى تقدم خلوا من حسن الفهم والدراسة العميقة .. بل المفروض أن يكون لسرعة الاداء حدود مرعية موزونة وزنا دقيقا بعد دراسة المخرج وتمحيصه .. ولنضرب مثلا عابرا .. فاذا اردنا أن نبلغ شخصا ما بنبأ مهم فيه خطورة على عمل سرى مشترك بيننا فمن الطبيعى أنه لا يكفى أبدا أن نسر اليه ببضع كلمات سريعة .. بل ينبغى أن يتم التبليغ بطريقة تستطيع أن توصل اليه معنى وأهمية هذا النبأ .. وفى الواقع يكمن هنا عمل المخرج الأساسى .. قدرته على الفهم والأحساس وعمق التخيل .. وهنا يكمن أيضا الفارق الأساسى بين مخرج ومخرج آخر .

لذلك ينبغى أن يكون فى اعتبار المخرج دائما أنه يمكن التوصل الى سرعة كبيرة باسراع له ما يبرره وبشرط الا يكون هذا الاسراع – مهما كانت مسبباته على حساب الوضوح والسلاسة .. كذلك بالاقلال من عدد الوقفات التى تتخلل الكلام بحيث لا يبقى الا على الضرورى منها .. وهذا يدعونا الى تأكيد العكس من أجل ذات الاهداف .. فينبغى للتوصل الى السرعة البطيئة الا نطيل بعض الجمل ونبالغ فى الحركة الى غير ماحدود مدروسة ، كما يجب أن تكون الوقفات التى تتخلل الحوار وتفصل أجزاءه بعضها عن بعض فى موضعها الطبيعى ومبررة دائما .

هذا مجمل سريع لما يمكن ذكره هنا عن عنصرين من أهم العناصر المكونة لتجسيد المؤلف الدرامى فى أطوار الانتقال به من كلمات مطبوعة على الورق الى قول واشارة وحركة .. الى حياة دائبة على خشبة المسرح .. رأيت أن أبدأ بهما أول مقال عن تجسيد العمل المسرحى لأن الاهتمام والعناية الشديدة بهما وأعنى عنصرى الايقاع والسرعة هما بداية أى عمل مسرحى ناجح وكل مخرج دارس متفهم لمسئوليته الحقيقية فى كيفية نقل النص الذى بين يديه الى أنظار وأسماع المتفرجين بنجاح ودقة وحساسية .. وأعود فأكرر فى نهاية المقال أنه قد يبدو للقارىء العادى أن الكلام عن هذه العناصر قد لايهمه كثيرا طالما يرى العمل المسرحى فى النهاية متكاملا ولكن أعود فأكرر أيضا أنها من الأهمية بمكان عظيم لدى كل فنان يعمل على خشبة المسرح ولدى كل قارىء يعشق المسرح عن فهم ووعى بأصوله .. فهى تضع أمام مشاهدى المسرح عامة بعض الأسباب الخفية التى تكمن وراء عمل مسرحى يرونه ناجحا وعمل مسرحى يرونه فيحكمون عليه بالفشل والى المقال القادم ان شاء الله مع عناصر أخرى أكثر أهمية واثارة حول تجسيد العمل المسرحى :




للشاعر: حسن فتح الباب

حين أتاني الحزن ساعة المساء
على جواده المعفر الجبين
يبحث عني في ظلال المنحنى
وتحت ضوء القمر الحزين
لوى عنانه وسار
لأن قلبي الغرير كان في انتظار
أن تقبلي يا طلعة النهار
حمامة ، وزهرة ، ودار







وحين عاد بعد ليلتين
يتبع خطوى فى الطريق الموحش الطويل
ضل الطريق لم يجدنى
أخطأنى
وغاص فى ظل
ثم مضى مختفيا فى المنحنى
كأنما عيونه الرهيفة النصال
تغرس فى صدرى سنابك العناء
ترقبنى ...
اتبع خطوك الدفء فى مفازة الشتاء
أقول ماذا لو أتيت
أقبلت يا شمس النهار
حمامة .. وزهرة .. ودار

* * *

يا فارس الهموم يا جواده المعفر الجبين
حان اللقاء .. ان قلبى طائر حزين
مل السرى .. أدركه الكلال
حان الشتاء .. جئتنى فى موعدك
موعدك الضياع والندم
يا فارس الأمل
وموعدى يا واحة القلب الشريد
الصيف تقبلين يا شمس النهار
حمامة .. وزهرة .. ودار



# [١] الذات البيولوجية

بقلم : الدكتور حسن كامل عواض

تناولنا في مقالنا السابق مشاكل المنهج في العلوم البيولوجية وكيف شقت البيولوجيا الجزئية طريقها باتخاذ منهج علمي فعال ، أدى استخدامه الى تقدم مذهل في هذا الحقل خلال فترة وجيزة ، وتتلخص معالم هـذا المنهج في الاعتقاد الراسخ بأن الظواهر البيولوجية قابلة للتناول العلمي بغرض معرفتها معرفة أساسية وفي أنه من الممكن التغلب على ضـخامة عدد المتغيرات المؤثرة في الظـواهر البيولوجيـة باستخدام نماذج تجريبية مبسطة تتضمن عددا محددا من العوامل تدرس تحت ظروف يمكن التحكم فيها ، كما يتضمن المنهج البحث المنظم عما أسميناه بالعوامل الحاسمة الاكثر فعالية عن غيرها في التأثير في الظاهرة البيولوجية ، كما أشرنا الى احياء الاسـتخدام المنظم لقواعد المنطق الصوري والاسـتقراء العلمي ، بحيث يجعل العمل العلمي مستمدا من نسيج منطقي صريح ..

سنتناول في هذا المقال تفصيل ما أوجزناه في المقال السابق من معالم المنهج وسيكون تناولنا في اطار عدد من المغامرات العلمية الشيقة في الحقل البيولوجي طامعين ليس فقط في أن نعمق الفهم لهذه المعالم المنهجية الأساسية ، بل أيضا الى احاطة القـارئ غير المتخصص بما هو جاري اليوم من أحداث في جبهة العلوم البيولوجية... هذه المغـامرات ستسير بنا في الطريق الزاخر الذي اجتـازه العلم نحو فهم المشـكلة التي تعرف في الوقت الحالي « بشفرة الحياة » وسنبدأ بعرض سريع لهذه المشكلة .

* * *

**الذات البيولوجية :**

الاختـلاف والتبـاين بين الافراد ظـاهرة نعلمها جميعـا وننعم بآثارها حينا كما نقاسي منها أحيانا أخرى ، ففي كل منا السمات التي تميزنا عن الآخرين، بعضها ظاهر مثل اختلاف طول القامة ولون البشرة أو الشعر أو العينين أو تقـاطيع الوجه وملامحه الي غـير ذلك من الصفات الخارجية ، الا أن هذا يعكس اختلافات داخلية بيولوجية عميقة فهناك «أنا» أو «ذات» بيولوجية داخلية تميز الفرد عن أقرب المقربين اليه فالتطابق الكامل بين «الذوات» البيولوجية لا يوجـد الا في حالة نـوع نادر من التـوائم الناشئة عن انقسام بويضة واحدة .

ولعل من أهم مظاهر التميز البيولوجي ما

يعرفه البيولوجيون منذ زمن غير بعيد من عدم تقبل الفرد لخلايا أو الانسجة التي تنتمي لفرد آخر اذا ما وجدت هذه طريقها لجسمه ، فسرعان ما ستتعرف « الذات » البيولوجية على النسيج أو الخلايا الغريبة فتقوم معركة ضارية يسقط فيها الضحايا من الجانبين تنتهي في أغلب الأحيان الى هزيمة الغرباء ... هذا العداء المستأصل ضد الأنسجة الدخيلة كان ومايزال يشكل العقبة الكئود ضد محاولات الجراحين نقل الانسجة أو الأعضاء من فرد لآخر ، مما أثار الاهتمام بهذه الظاهرة ليس فقط من وجهة نظر المعرفة الخالصة لها كظاهرة بيولوجية ، بل أيضا للاعتبارات العملية المتعلقة بجراحات نقل الأنسجة .

بدأت محاولات نقل الانسجة من فرد لآخر في العشرينات من هذا القرن بمحاولة نقل قطع من الجلد من فرد الى آخر ، كان الاعتقاد السائد آنذاك أن الافراد ممكن أن يتبادلوا جلودهم بدون قيد أو شرط ، ولكن سرعان ما اتضح أن « الذات البيولوجية » للأفراد بسوءها هذا التبادل وأنها تثار للدخول في معركة طاحنة ضد الجلد الغريب تنتهي بالقضاء عليه وسقوطه . وقد لوحظ آنذاك أن المعركة ضد الجلد الغريب لا يحتدم أوارها فور نقله بل تنشب المعركة بعد فترة سلام ظاهرى يبدو أن كل شيء فيها هادىء وأن الجلد المنقول ينعم بمسكنه الجديد ...

هذه هي المشكلة العملية التي واجهت العاملين في جراحات نقل الأنسجة والأعضاء والتي تشير الى وجود ذات بيولوجية شديدة التميز ... أستأذن القارىء بعد هذا التقديم للمشكلة أن نتمهل لنعطي لمحة من ملامح المنهج في المعالجة العلمية الرامية الى فهم أسباب فشل عمليات النقل هذه ونعده أن نستأنف رحلتنا فور وضوح الخيوط المنطقية لمعالجة مثل هذه المشكلة والتي تشكل الأسلوب العلمي الذي اتبع بالفعل لحلها .

**الحقائق والفروض :**

يبدأ التناول العلمي لمثل هذه المشكلة بحصر الحقائق المعلومة عن الظاهرة ، ثم يلي ذلك محاولة ربط هذه الحقائق بفروض علمية على أساس من العلاقات التي يحتمل منطقيا أن تربطها بعضها ببعض ... فلنبدأ بسرد الحقائق ... وسنكتفي في حالتنا هذه بذكر حقيقتين رئيسيتين كانتا معلومتين للعاملين في العشرينات :

الحقيقة الأولى :

وجود « فترة سلام ظاهرى » قبل احتدام المعركة بين الجسم والجلد الغريب .

الحقيقة الثانية :

« فترة السلام الظاهرى » هذه تقصر بشكل واضح اذا ما نقلت قطعة جلد ثانية من نفس المصدر الاصلي الى الشخص نفسه بعد سقوط القطعة الأولى .

تلزمنا الآن نقطة بدء لتفكيرنا نبني منها سلسلتنا المنطقية ، ونقطة البدء التي تفرض نفسها علينا والتي تشير اليها مشاهداتنا هي احتمال تكون « أجسام مضادة » للجلد الغريب نتيجة وجوده في الجسم المنقول اليه ويبدو هذا الافتراض معقولا كنقطة بدء نستطيع أن نبني منها احتمالاتنا على شكل سلسلة متفرعة سنسميها بالشجرة الاحتمالية . نوضحها في شكل ١ - أ ونلاحظ أننا نبدأ من الافتراض




الأساسي الذي نرمز له بالرمز (ج) في الشكل وهو يكون مصدر الاحتمالات المنطقية اللاحقة ويتفرع من (ج) احتمالان ١ ، ٢ ويتفرع من ١ احتمالان ١ - (أ) و ١ - (ب) ومن الثاني يتفرع الاحتمالات ٢ - (أ) و ٢-(ب)، وهكذا تمتد شجرتنا وتغزر فروعها كلما ابتعدنا عن نقطة الأصل (ج) ، واذا ما أردنا أن نتسلق هذه الشجرة من نقطة الأصل هذه فاننا نستطيع أن نصل لنهايتها سالكين طريقا من

ثمان طرق كما هو واضح من شكل ١ (ب) منها مثلا الطريق : ج ١أ – ( أ ) ← ١ – (أ١) – ٢ الذى يعنى « الأجسام المضادة موجودة أصلا فى الجلد الغريب ، وهى غير نوعية » • أو الطريق ج ← ٢ ← ٢ – (ب) ← ٢ –(ب) –(١) وهو بدوره يعنى « الأجسام المضادة تتكون بعد عملية النقل ، فى الجسم المنقول له ، وهى غير نوعية أى أنها مضادة لأى جلد غريب » ••• وهكذا نستطيع أن نكون ثمانى جمل مركبه باتخاذ طريق معين يبدأ من الأصل ويتفرع نحو أحد نهايات الشجرة ••• كل جملة من جملنا الثمانى سنسميها فرضا علميا يحتمل صوابه كما يحتمل خطؤه وذلك يتوقف على صواب أو خطأ مكوناته ، وفى حالتنا هذه لا يكون الفرض صحيحا الا اذا كانت كل المكونات صحيحة فيكفى زيف أحد مكونات الفرض ليكون كله زائفا ففى الفرض ج ← ١ ← ١ –(أ) ← ١ – (أ) – ٢ يجب أن يكون افتراض وجود الأجسام المضادة صحيحا كما يجب أن تكون هذه الأجسام موجودة أصلا فى الجلد الغريب كما يجب أن تكون هذه الأجسام غير نوعية ( أى أنها تؤدى الى انفصال الجلد المنقول عن أى جسم ينقل له ) وزيف أى من هذه المكونات الاربعة يزيف الفرض كله •

وسنلاحظ أن شجرتنا المنطقية تزداد فروعها كثافة كلما ابتعدنا عن أصلها (ج) ومن حسن حظنا فى هذا المثال أن عدد الفروع فى كل خطوة محدود وقاصر على فرعين فى كل حالة ويمكن للقارىء أن يتصور الكثافة التى يمكن أن تصل اليها مثل هذه الشجرة لو تعددت الاحتمالات فى كل خطوة من خطوات رحلتنا من الأصل الى الفروع ولذا فان الخطوة المعقولة التالية هى أن نحاول استبعاد أكبر عدد من الفروض على أساس من المعلومات المؤكدة المعلومة لدينا عن هذا الموضوع. فلنحاول أن نحقق ذلك فى مثالنا هذا ، فقد سبق أن ذكرنا حقيقتين أكيدتين كانتا معروفتين فى العشرينات •• فبالتأمل فى الحقيقة الأولى نستطيع أن نستبعد على الفور احتمال وجود الأجسام المضادة أصلا قبل عملية النقل لأن ذلك يتناقض مع ظاهرة وجود فترة السلام الظاهرى، فلو كانت الاجسام المضادة موجودة بالفعل قبل نقل الجلد لنشبت المعركة فور التصاق الجلد الغريب بالجسم ، فهذا الاحتمال اذن يتناقض مع وجود فترة سلام ظاهرى ••• وهكذا يستبعد نصف شجرتنا بأكمله على أساس هذا التناقض ••• فما هى المسالك الاحتمالية المتبقية التى يمكن استبعادها على أساس التناقض مع الحقيقة الثانية ؟•• مما لا شك فيه أن قصر فترة السلام الظاهرى بعد عملية النقل الثانية يدل على أن الأجسام المضادة التى تكونت أثناء عملية النقل الاولى ما زالت موجودة فى الجسم ولذلك فان فترة السلام هذه تكون قصيرة ، هذا يستبعد الاحتمال القائل بأن هذه الأجسام تتكون فى الجلد المنقول وهكذا تسقط بعض الفروع من نصف شجرتنا المتبقى وفى الواقع أنه لم يتبق لنا سوى فرضين اثنين فقط :

الفرض الأول :

الأجسام المضادة تتكون بعد عملية النقل فى الجسم المنقول اليه وهذه الاجسام نوعية ( أى لا تؤثر الا على جلد الشخص الذى أعطى الجلد ) •

الفرض الثانى :

الأجسام المضادة تتكون بعد عملية النقل فى الجسم المنقول اليه وهذه الاجسام غير نوعية ( أى تؤثر على أى جلد مهما كان مصدره ) •



**النماذج التجريبية لحسم الفروض :**

لم تكن هناك حقائق أكيدة معلومة فى العشرينات يمكن اتخاذها أساسا لاستبعاد أى من الاحتمالين السابقين فلا مفر اذن من اللجوء الى التجربة لحسم الموقف ••• ومن الواضح أن تجربة مبنية على أساس « نموذج تجريبى » بسيط أمر مرغوب فيه ويسهل مهمتنا ••• هذا ما حدث بالفعل على يد اميل هولمان عام ١٩٢٣ عندما كان يعمل طبيبا مقيما بقسم الجراحة فى مستشفى برجهام ببوسطن عندما واجهته مشكلة علاج طفل مصاب بحروق فى وجهه وجسده أدت الى أن تتعرى مساحات واسعة من جسمه، وكانت تجربته بسيطة تماما اذ نقل تسع قطع جلدية صغيرة من متطوع (أ) لبعض المساحات العارية فى جسم الطفل وفى نفس الوقت نقل اثنتى عشرة قطعة من جلد متطوع ثان (ب) لتغطية مساحات أخرى ، وبدا

أن كل شيء يسير على مايرام وان القطع الجلدية المنقولة من المتطوعين (أ) و (ب) تستمرىء العيش فيوسطها الجديد وتزود الطفل المصاب بالدفء والوقاية، وبعد ثمانية عشر يوما نقل هولمان تسع قطع من جلد متطوع ثالث (ج) الى مناطق عارية أخرى فى جسم الطفل، وبعد أربعة أيام قام بنقل مجموعة ثانية من جلد المتطوع الثانى (ب) الى نفس الطفل ٠

هذا هو النموذج التجريبى البسيط الذى استخدمه هولمان ، فنقل أى من القطع الجلدية يمثل « محاولة تجريبية » ليس لها سوى أحد أمرين اما «الفشل» واما «النجاح» مما يسهل عملية رصد النتائج وتحليلها ٠ وفى حالة الفشل فهناك احتمالان : أولهما سقوط الجلد بعد فترة السلام الظاهرى والثانى سقوط الجلد بدون هذه الفترة ويمثل ذلك شكل (٢) على صورة شجيرة احتمالية تنظم أفكارنا

عملية ترقيع الجلد
تنجح
تفشل
بدون فترة سلام
بعد فترة سلام

بحصر النتائج المحتملة لتجربتنا مما يسهل استدلالنا على مغزى الاحتمالات المنطقية فى ضوء الفرضين العلميين المتبقيين لنا ٠ وقد حصل هالمان على النتائج التالية :

١ ـ عملية النقل من المتطوع الأول : فشل بعد فترة سلام ٠

٢ ـ عملية النقل الاولى من المتطوع الثانى: فشل بعد فترة سلام مساوية تماما للفترة فى الحالة الأولى ٠

٣ ـ عملية النقل الثانية من المتطوع الثانى: سقطت الرقع جميعا مع سقوط المجموعة الأولى من نفس المتطوع وبدون فترة السلام بالرغم من أن العمليتين بينهما فترة ثمانية عشر يوما ٠

٤ ـ عملية النقل من المتطوع الثالث: فشل بعد فترة سلام مساوية للمجموعتين (١) ، (٢) ٠

ان هذه النتائج تدعم استنتاجنا الأصلى بأن الأجسام المضادة تتكون فى الجسم المنقول اليه بدليل سقوط المجموعة الثانية من قطع جلد المتطوع الثانى مع المجموعة الاولى ، بالرغم من عدم مرور وقت كاف على نقل المجموعة الثانية، كما أن هذه النتائج أيضا ترجح أن هذه الأجسام نوعية أى أن هذه الأجسام يختص كل منها بابادة الجلد المستمد من مصدر واحد فقط ٠ وهناك دليلان فى تجربة هولمان على هذا: أولهما أن جلد المتطوع الثالث لم يسقط مع جلد المتطوعين الآخرين بل سقط بعد فترة السلام المعتادة اللازمة لتكوين هذه الاجسام ، كما أن سقوط المجموعة الثانية من جلد المتطوع الثانى مع المجموعة الاولى دليل آخر على نوعية هذه الاجسام ٠

لا يسع المرء الا أن يعبر عن اعجابه الشديد بتجربة هولمان هذه فهى تتسم بالرشاقة والبساطة مع الفاعلية ٠٠٠ ان الأمر لم يستغرق سوى أسابيع قليلة لحسم الفروض ولايجاد التفسير العلمى لظاهرة سقوط الجلد المنقول من فرد الى آخر على أساس « تكون أجسام مضادة فى الجسم المنقول اليه وأن هذه الاجسام نوعية ضد الجلد المستمد من مصدر واحد » ٠

**الاجسام المثيرة والاجسام المضادة وجهاز المناعة :**

ويجب أن نتسائل الآن : ما الذى يثير الجسم لتكوين هذه الاجسام المضادة ؟

دعنا نفترض مرة أخرى أن بالجلد الغريب عوامل سنسميها « بالاجسام المثيرة » تتعرف عليها الذات البيولوجية للجسم المنقول اليه فتكون أجساما مضادة لها ٠ هذا الافتراض يماثل ما عرف فيما بعد من قدرة الجسم على مقاومة الجراثيم الضارة ، فان استمرار حياتنا يتوقف على تعرف ذواتنا البيولوجية على هذه الجراثيم عندما تغزو أجسامنا فتكون أجساما مضادة لها ، سرعان ما تتحد معها فترسبها أو تضعف من نشاطها ، وفى حالة الجراثيم هذه فاننا نعلم أن بعض مكونات جسمها يلعب دور « المثير » الذى يستفز ذواتنا لتكوين أجسام مضادة نوعية ضد كل نوع من أنواع الأجسام المثيرة يؤثر عليها دون عداها ٠٠٠ أما فى حالة نقل الأنسجة فان وجود الأجسام « المثيرة » فى النسيج المنقول انْ هو الا وجود افتراضى أملته علينا ضرورة ملء الثغرات فى نسيجنا المنطقى فما دام افتراض تكون أجسام مضادة أمرا لازما كنقطة بدء ، فلا مفر من التسليم المؤقت بافتراض وجود ما يثير تكوينها فى النسيج

المنقول واليوم وقد مر أكثر من أربعين عاما على تجارب هولمان فان مثل هذه الاجسام لم تفصل بعد فيحالة نقية أو شبه نقية ومازال وجودها لا يتعدى كونه فرضا لا يتناقض مع أي من النتائج التجريبية التى حصل عليها المجربون بالفعل أثناء تجارب تتضمن نتائجها المحتملة، احتمالات تتناقض مع هذا الفرض ٠٠٠

والوجود الافتراضى لهذه الاجسام المثيرة وما يقابلها من الأجسام المضادة النوعية لها ، قد أثرى العلوم البيولوجية بمجموعة ضخمة من النتائج والمفاهيم العلمية ، وليس هذا الموقف فريدا فى نوعه ، فميدان العلوم ملء بنقط الوثوب الافتراضية هذه وكل ما يتطلبه التفكير العلمى منهاهو «سلامتها» كما أسلفنا ، وأن نذكر خلال رحلتنا الطويلة أننا بدأنا بقولنا « اذا سلمنا بوجود الأجسام المثيرة فانه من المحتمل أن ٠٠٠ »

**بروتين ضد بروتين :**

أما عن الأجسام المضادة نفسها فاننا نعلم الكثير عنها، فنعلم أنها مركبات معقدة التركيب جزيئاتها ضخمة نسبيا وأنها تتكون فى خلايا صغيرة الحجم تسمى بالخلايا اللمفاوية، موجودة فى الدم والطحال والعقد اللمفاوية واللوزتين والنخاع العظمى وغيرها من الانسجة ٠٠٠ هذه الخلايا ومثيلاتها تكون جهازا مناعيا واسع الانتشار يتميز بالقدرة الفائقة على الحركة والتفاعل ، ولا يكاد يخلو مكان ما من جسدنا منه ولا غرو فى ذلك فوجودها حيوى للدفاع ضد الغرباء والدخلاء ٠

وتسمى ظاهرة تكون الاجسام المضادة ضد الاجسام المثيرة بظاهرة « المناعة » وهى كما أسلفنا عملية نوعية بمعنى أن كل جسم مضاد متخصص فى الالتحام مع جسم مثير واحد أينما يتم لقاؤهما وله القدرة على التعرف عليه أينما وجد . ومعظم الأجسام المثيرة تنتمى الى فصيلة المركبات البروتينية (١) كما أن الاجسام المضادة تنتمى كذلك الى نفس الفصيلة .

(١) البروتينات أحد المكونات الاساسية فى الانسجة الحية ٠ ويتكون البروتين من تتابع وحدات أساسية تعرف بالاحماض الامينية وعددها عشرون ٠ ويتميز كل بروتين بتتابع ثابت وخاص من عدد من هذه الاحماض ينفرد به ٠

وافتراض وجود المثيرات البروتينية فى الأنسجة وتكون الأجسام المضادة لها يواجه عددا من الأسئلة هى فى حد ذاتها بمثابة اختبارات لصحة الفروض العلمية ٠٠٠ ونذكر من هذه الأسئلة ثلاثة :

١ ـ كيف يميز جهاز المناعة البروتينات التى تنتمى الى الجسم نفسه فلا تتكون أجسام مضادة لها فتقوم بداخل أجسامنا ما يشبه الحرب الاهلية ؟

٢ ـ هل من سبيل لأن نهدىء من حدة طباع الذات البيولوجية بحيث نجعلها تتقبل وجود الغرباء ؟

٣ ـ كيف نفسر ما تتمتع به الذات البيولوجية من «ذاكرة» فريدة ٠ بحيث تظل صورة المثير الغريب الذى سبق أن تعرضت له ماثلة فى مخيلتها ويتم التعرف عليه لدى ظهوره مرة أخرى ولو كان بين اللقائين أيام أو شهور أو سنين طويلة ؟

لم يتناول العلم هذه المسائل بشكل جدى حتى عام ١٩٤٠ عندما تقدم العالم الاسترالى ماكفرلين بيرنيت بفرض علمى نشره فى المجلة الاسترالية للعلوم وقد بنى بيرنيت فرضه على أسس منطقية خالصة فى محاولة للاجابة عن الأسئلة الثلاثة ولذا فان هذا الفرض يذكر فى الكتابات العلمية اليوم باعتباره نبوءة علمية ، اذ أن التحقيق التجريبى لنبوءة بيرنيت لم يتم الا بعد ثلاثة عشر عاما من نشره ٠

**فكرة « الفروع » لماكفرلين بيرنيت :**

سنحاول أن نعرض أفكار بيرنيت وفروضه مع بيان مفصل بعض الشىء للتشريح المنطقى لهذه الفروض ٠ ان الفكرة التى يقدمها بيرنيت تعرف اليوم « بنظرية الفروع » وهى تقرر أن الجنين قبل ولادته يحتوى جسمه علىالملايين من الخلايا الحية ممكن تتبع كل منها الى أصل معين نشأت منهوتفرعت عنه فلكلخليةأشقاء واولاد عمومة كما أن لها آباء وأعمام وأجداد ٠٠ الخ وهى بذلك تكون مجموعات كلمجموعة تتفرع من أصل واحد ، فاذا ما تعرضت هذه الخلايا داخل الجنين الى « بروتين » مثير وكانت لهذه الخلايا قدرة على التعرف عليه والتناقض معه فان معركة تنشأ وعراكا يحتدم، ولكن الصغار لا يحتملونأوار المعركة فيموتالأفراد المنتمون

الى الفرع كله أثناء الصراع فالخلايا فى هذه المرحلة لا تزال يافعة وغضة الاهاب ، وان فناء الفرع كله يزيل من الميدان كل خلية مشاغبة قادرة على التعرف على المثير فلا يبقى فى الميدان الا من لايضيرهم وجوده أو من يقبلون التعايش معه • ويبدو أن هذه الخطوة لازمة قبل أن يولد الجنين ويخرج الى الحياة، لتصفية مسببات النزاع الداخلى وتوحيد الجبهة الداخلية ليتفرغ الكائن بعد ولادته لمواجهة الغرباء القادمين من الخارج بعد ان تختفي من داخله كل الخلايا المسببة للمعارك الداخلية ••• وفي هذه الاثناء يتم للخلايا نضوجها ويشتد عودها بحيث اذا ماتعرضت لمثير لم يسبق لها التعرض له وكانت لها القدرة على التعرف عليه ، فان الصراع الناشىء لاينتهى بفناء الخلايا مع فروعها بل يؤدى الى تكوين الاجسام المضادة ، وقد أطلق بيرنيت اسم « الفترة الحرجه » على الفترة التى يتم فيها هذا النضوج وتكتسب الخلايا المعينه القدرة على تكوين الأجسام المضادة فهى تحدد الانتقال من مرحلة « الحرب الأهلية الى مرحلة « الوحدة ضد الغرباء » ••• وتنتهى بتصفية الفروع القادرة على التناقض مع الفروع الاخرى التى تنتمى الى نفس الفرد والقتال معها ولا يتبقى سوى الخلايا القادرة على القتال مع الغرباء ••• وهذا يفسر النجاح فى نقل نسيج من شخص الى نفسه فعمليات النقل هذه مضمون نجاحها تماما مثل أن ننقل قطعة جلد من مكان الى آخر فى نفس الشخص بدون الخوف من اثارة المتاعب التى يسببها جهاز المناعة ••

هذه هى فكرة الفروع الشهيرة التى تجيب على سؤالنا الاول ويجب أن نذكر أنها فى جوهرها مجرد فرض•• فهل هو فرض سليم؟ يتوقف ذلك ، حسب ما أسلفنا ، على امكانية ايجاد محاولة تجريبية يكون أحد نتائجها المحتملة منطقيا متناقضا مع الفرض••• فهل فى الامكان التفكير فى مثل هذه التجربة فى حالة فرض بيرنيت هذا ؟

دعنا نتصور التجربة التالية : فلنحقن جنينا وهو فى رحم أمه بخلايا غريبة وذلك قبل المرحلة الحرجة ولتكن هذه الخلايا من النوع القادر على أن يثير جهاز المناعة لو أنها حقنت بعد ولادة الجنين فتتكون أجسام مضادة لها ، ولندع الجنين يكتمل نموه ويولد ويجتاز المرحلة الحرجة ولنتصور كذلك أننا فى هذه المرحلة حقناه مرة أخرى بنفس الخلايا الغريبة السابق حقنه بها وهو جنين •• ما هى النتائج المتوقعة منطقيا لمثل هذه المحاولة ؟ ليس من العسير أن نقرر أنه لا يوجد سوى احتمالين : فاما ان يتقبل الجسم الخلايا الغريبة بدون صراع واما ألا يتقبلها • شأنه فى ذلك شأن كل أفراد جنسه ممن لم يسبق لهم التعرض لمثل هذه الخلايا أثناء حياتهم الجنينية •••

من الواضح ان الاحتمال الاول يتفق مع فرض بيرنيت والاحتمال الثانى يتناقض معه ووجود الاحتمالين لنتائج متوقعه للتجربه يضفى صفه « السلامه العلميه » على الفرض ••• فلنر كيف يتفق هذان الاحتمالان او يتناقضان مع فكره الفروع ••• نتوقع حسب هذه الفكره ان الخلايا القادرة على التفاعل مع الخلايا الغريبه التى حقنا الجنين بها ستفنى هى وفروعها اثناء الصراع بحيث لا يتبقى فى الميدان سوى الخلايا التى لا يضيرها وجود الغرباء او لا يعيرهم التفاتا ••• فحقن هذا الجنين بنفس الخلايا مرة اخرى بعد اكتمال نضوجه لا يتبعه اى حدث مناعى لانعدام وجود الخلايا القادرة على التعرف عليها وتكوين مواد مضادة لها •••

ان قوة فرض بيرنيت لا تكمن فقط فيما تقدمه من افكار بل فيما تحتويه من احتمالات منطقيه كامنه قادرة على الايحاء بانماط تجريبية ملهمة وقادرة على تقديم التنبوءات الدقيقه عما قد تسفر عنه التجارب ••• فهل قام فرض بيرنيت بهذا الدور الملهم بالفعل ؟ لم يقم المجربون باختبار هذا الفرض تجريبيا الا عام ١٩٥٣ حينما نشر مدوار وزملاؤه تقريرهم الشهير وقد استخدموا فى تجاربهم جرذا حاملا من فصيلة معينة بأن قاموا بحقن الأجنة المستقرة داخل رحمها بخلايا مستمدة من فصيلة غريبة ••• وبعد أربعة أيام من عملية الحقن هذه ولدت جرذانا خمسة صغارا وما أن تجاوزت الجرذان الأسبوع الثامن من عمرها حتى قاموا بنقل قطعة جلد صغيرة الى ظهر كل منها ، هذه القطعة أخذت من نفس الفصيلة التى حقنوا بخلاياها وهم أجنة داخل

رحم امهم ، ومن المعلوم أنه فى الظروف العادية فان هذه الرقعة الجلدية تسقط حتما بعد فترة سلام ظاهرى كما اسلفنا ، ولكن فى حالتنا هذه فان الرقع الجلديه ظلت مكانها ناعمه هادئة البال فوق ظهور الجرذان الخمسة ·

ان هذه النتيجة تتنبأ بهـــا فكرة بيرنيت وتتوقعها ، كما ان هذه التجربه تتضمن الاجابة عن تساؤلنا الثانى بشأن امكانيه خلق حالة تحمـــل صناعيه للانســـجة الغريبة بطرق مكتسبه ··· اذ تدل هذه التجربة على أنه من الممكن خداع الجهاز المناعى بتعريضه للأنسجة الغريبة قبل اكتمال نضـوجه أى قبـل فترة بيرنيت الحرجة ·

وقد تمكن الأستاذ وودراف فى لندن من اجراء تجربه مشابهة ولكن على آدميين ، اذ حصـــل على موافقة من عدد من الأباء على ان يحقن ابن كل منهم بكميات ضئيلة من خلايا الدم البيضاء المأخوذة من والد الطفل نفسه ، بمجرد ولادته···وعندما تجاوز هؤلاء الأطفال الشهر الســـادس من أعمارهم نقل وودراف قطعة صغيرة من جـــلد كل أب الى ابنه ··· وجاءت النتيجة تماما كما تنتبأ بهـــا فكرة بيرنيت ··· حياة سعيدة طويلة لجلود الأباء على أجساد الأبناء ··· وبذا أثبت وودراف أن ما بينه « مدوار » فى حالة الجرذان صحيح أيضا لدى الانسان ·

ونستاذن القارىء فى الاسترسال فى ابراز القوى الابداعيـــة الكامنة فى فرض بيرنيت وقدرته على التنبؤ ببعض المواقف البيولوجية الخاصة فنذكر مثالا آخر لذلك···فمن المعلوم أن التوائم نوعان : فى النوع الأول ينشـــأ التوأمان من نفس البويضة لذلك فهما ينطبقان تماما فى صفاتهما ، الظاهرة منها والباطنة أما النوع الثانى فينشأ التوأمان من بويضـــتين مختلفتين ولذا فهما يختلفان فى كافة الصفات وان كانا ينشآن ويعيشان معيشة مشتركة فى رحم أمهما ، هذه المعيشة تسمح بنوع من التبادل بين خلايا كل منهما من خلال اختلاط دورتهما الدموية ويتم هذا التبادل أثناء المرحلة الجنينية أى قبل الفترة الحرجة ، ولذا فان مثل هـــذه التوائم تكون نماذج تجريبية هامة تسمـــح باختبار فرض بيرنيت، وهذا ماتناوله الطبيب البيطرى آوين لدى دراسته لتوائم الماشية ، فمن المعلوم ان ولاده التوائم امر نادر فى الماشيه واندر منه ولاده التوائم المتماثله ، ومن المعلوم كذلك ان الفرد يولد منتميا لفصيله من فصائل الدم مميزه · وذلك ينشأ نتيجه لوجود بروتين مميز فى خلايا الدم الحمراء ، كما يحتوى سائل الدم المعروف بالمصل على أجسام مضاده لهذه البروتينات ولكل فصيله معينه الجسم المضاد النوعى الخاص بها ، وعند تلاقيهما فان اتحادا يتم، ينتج عنه ترسيب الخلايا ثم تكسرها ، فمن الواضح اذن ان الفرد الواحد لايســتطيع ان يحتوى دمه على البروتين المميز لفصيلة معينة مع الجسم المضاد له فى ان واحد ، فقد تحتوى خلايا كل منا على البروتين المميز لفصيلة ما كما قد يحتوى المصل على الجسم المضـــاد لما عدا ذلك من فصائل ، ومن الواضح كذلك أنه ليس من الممكن أن تحتوى الخلايا على مميزات فصيلتين فى نفس الوقت ، فما هو الوضع فى حالة التوائم غير المتمـــاثلة ؟ ··· ان فكرة بيرنيت لا تستبعد احتمال انتماء خلايا دم كل من التوأمين الى فصيلتين مختلفتين ، وذلك لان امتزاج دمهما اثناء حياتهمـــا داخل رحم الأم يؤدى الى اختفاء الفروع القـــادرة على تكوين أجسام مضادة ضد الفصـــيلة الأخرى عند نضوجها المناعى ، هذا الامتزاج يتم قبل الفترة الحرجة ، أى فى المرحلة التى يؤدى فيهـــا التناقض الى اختفاء فروع الخـــلايا وليس الى تكوين أجســـام مضادة ··· وهذا بالفعـــل ما شاهده آوين فى توائم البقر اذ بين بوضوح أن كلا من التوأمين تنتمى خلايـ الى فصيلتين مختلفتين وبالرغم من ذلك فالخـــلايا المختلفة تعيش فى وئام وسلام ·

والأمر ليس قاصرا على البقـــر ففى أحد معامل نقل الدم فى شيفيـــلد ووجهت احدى المساعدات بصعوبة اختبار وتعيين فصيلة دم أحد المتطوعين اذ بدا لها أن دم المتطوع ينتمى الى فصيلتين فى نفس الوقت ، الأمر الذى لم تشهد له مثيلا من قبل بالرغم من اختبـــارها لدماء مئات المتطوعين ، وقدمت تقريرا بهذا الى رئيسها الدكتور واترفورد ، الذى تأكد بنفسه من صحة ملاحظة مساعدته ، وطلب المتطوع وواجهه واترفورد على الفور بالسؤال عما اذا كان له توائم ؟ وكانت اجابة المتطوع بالايجاب· ولم يكن الأمر سوى مثل آخر آدمى لما شاهده آوين فى البقر وقد تتابع بعد هذا اكتشاف

التوائم التى تنتمى خلايا الدم فى كل منهما الى اكثر من فصيلة فى نفس الوقت ... تماما كما تتنبأ به فكرة « الفروع » .

**مزيد من التنبوءات :**

اننا اليوم نعلم الكثير عن جهاز المناعة وهو الجهاز الذى وكلت اليه ذاتنا البيولوجية مهمة التعرف على ما يدخل أجسامنا من مركبات سواء عن طريق الطعام أو الهواء أو عن طريق آخر ، هذا الجهاز له القدرة على التمييز بين الأعداء ، أما الاصدقاء فيمرون بسلام ، وأما الأعداء فتحشد لهم الاجسام المضادة كما ذكرنا . ونعلم اليوم أن جهاز المناعة هذا هو ما يعرف بالنسيج اللمفاوى ووحدته تعرف بالخلية اللمفية الصغيرة كما أسلفنا

والسؤال الآن ... هل توجد فى أجسامنا أنسجة وخلايا نشأت فى عزلة عن جهاز المناعة ولم يتم اللقاء بينهما قبل الفترة الحرجة ؟ وان وجد ذلك فماذا يحدث اذا تم اللقاء بعد الفترة الحرجة ؟

ان نظرية « الفروع » تتنبأ بكل سهولة بما عساه يحدث لو ان مثل هذا الامر قد تم بالفعل ... فلا بد من أن تعامل الذات البيولوجية مثل . هذه الانسجة « الانعزالية » معاملة الغرباء فتكون الأنسجة الاجسام المضادة ضدها أى أن الجسم تنتابه الغفلة فتكون الأنسجة الأجسام ضد من ينتمون اليه ... ففرض بيرنيت اذن يسمح بوجود «مناعة ذاتية» أى بامكان حرب أهلية محدودة النطاق .

ونعود لسؤالنا : هل يمكن ان يحدث هذا فى الواقع البيولوجى ؟

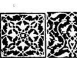
نعم هذا ما يحدث بعض الأحيان فمن المعلوم أن بعض الأعضاء والأنسجة تنعزل فى مرحلة مبكرة من نموها فى مرحلة الجنين فتخلو من وكلاء الجهاز اللمفاوى وعملائه ، وتستمر هذه العزلة والتعالى بعد الولادة ... وتقوم مثل هذه الأنسجة بنشاطها دون أن تدرى بها أجهزة المناعة ... وقد يحدث حادث ما يفتح ثغرة فى هذه العزلة فتتسرب بعض الخلايا أو مكوناتها الى الدورة الدموية أو تتسرب الخلايا اللمفاويه الى هذه الانسجة والاعضاء ، وليس من العسير أن نتنبأ بما قد يحدث عند هذا اللقاء المتأخر فالأوامر لدى الخلايا اللمفاوية صريحة وحازمة: هؤلاء غرباء تماما عليها فلم يسبق لهما التعارف أو الألفة ... فيتم الالتحام وتتكون الاجسام المضادة ... هذا ما قد يحدث فى اجهزتنا العصبية بما فيها المخ ، او فى الغدة الدرقية التى تقع فى الرقبة وتفرز هرمونات لازمة لتنظيم نشاطنا الجسدى ، أو فى الخصية أو عدسة العين ، كلها أنسجة تخلو من الخلايا اللمفاوية ومعزولة عنها منذ حياتها الجنينية .. ان الحادث الذى قد يحدث فيكسر الحائط العازل قد يكون اصابة أو التهابا .. أو ماشابه ذلك .. فتحدث المأساة فيحطم الجسم أعضاءه ويتسبب عن ذلك أمراض ظل أمرها غامضا حقبة طويلة ، وكان الطب يقف حائرا فى تفسير ما يجرى .

وكانت هذه الأمراض تصنف تحت الأمراض غير معلومة المسببات .. الى أن أعيد النظر فى أواخر الخمسينات وفى الستينات ، فى أمر هذه الأمراض على ضوء فكرة الفروع فبدا الأمر قابلا للتفسير والفهم وهى تعرف اليوم باسم أمراض المناعة الذاتية .. نجاح آخر لنبوءه عملية .. ألا يستحق بيرنيت مقدم هذه النظرية اذن أن يمنح جائزة نوبل عام ١٩٦٠ مشاركة مع مدوار الذى قام بالتحقيق التجريبى لأفكاره ؟




# الظل

قصة بقلم :-
محمود البدوى



بارحت السيارة الجيزة فى جو مشحون بالغبار ·· وكانت الليلة كئيبة وداكنة وأنوار الحوامدية تبدو من بعيد كالشهب ··

وكانت الحمولة ثقيلة ·· وضعف ماتحمل سيارة مماثلة ·· ولكن العربة كانت جديدة وقوية ومن احسن طراز فى سيارات النقل ·

وكان السائق مذ خرج بها فى الساعة العاشرة ليلا من شارع الأزهر وتخطى دائرة المرور فى العاصمة الكبيرة يسير على نسق واحد وسرعة واحدة ·· لا يغيرهما ·

ونام العمال الثلاثة بعد ان تفطوا بالأحرمة مذ تركوا مشارف الجيزة على سطح العربة فوق الشحنة المغطاة بالمشمع ·

كان التعب وجهد الليل فى الشحن قد اطفأ الحياة على سطح السيارة ··· ناموا كالموتى ··

وكان السائق وحده هو الساهر فى هذا الليل وأنوار السيارة تلحس الظلمة ··· الطاغية وتطويها ·· لم يكن نور الكشاف يستعمل الا قليلا ·

كان « عبد الغنى » خبيرا بكل شبر فى الطريق و « العتالون » الثلاثة اكثر منه خبرة فى شحن السيارات الكبيرة وتفريغها منذ عشر سنوات وهم يقومون بهذا العمل فى الليل والنهار فى الحى التجارى شريان الحياة للعاصمة وينبوعها ·

وكانت حياتهم مكفولة رغم ما فيها من مشقة ·· يتحركون فى طول البلاد وعرضها فكان ليلهم نهارا ونهارهم ليلا ·· ويلتقون بكل الناس ·· الاشرار ، والاخيار ، ويركبون المخاطر فى سبيل لقمة العيش ووجودهم مرتبط بهذه الآلة فاذا تعطلت تعطلوا · ولم تكن آلامهم تأتى من العمل الشاق وما فيه من جهد بقدر ما تأتى من تبطلهم ·· ولكن الريح تهب دوما والعجلة دوارة ولم تتوقف أبدا ·· فالتجارة رابحة ·· وسيارات النقل تمضى كقوافل الابل فى كل الطرق ·

كانت السيارة تتوقف لحظات عند نقطة المرور للتفتيش ·

ويجيب السائق فى كل الحالات ··
- تمام ·· يا افندم ··
ويرتفع المصباح الأخضر فى يد الجندى ··
وتتحرك السيارة ··

ولم يكن رجال المرور فى هذه الأكشاك على طول سكة السيارات فى خط الصعيد يستوقفون أحدا للتفتيش او لفحص الرخص ·· الا فيما ندر من الحالات ··· لان وجوه السائقين معروفة لهم ·· فبعضهم يمر مرتين فى اليوم الواحد ·

واعتاد السائقون دائما فى هذا الخط ان يتحركوا فى الليل ·· لأن الطريق شاق وطويل ·· ولأن السيارة تقطع كثيرا والناس نيام ·



ولكل سيارة من هذه السيارات سائقها وعمالها المخصصون لها ..

فكل سائق يعرف دقائق سيارته ..

ولذلك يندر جدا ان تتعطل سيارة من سيارات الشحن فى الطريق .. للخطورة التى تتعرض لها سيارة محملة بالبضائع .. وهى تتوقف فى الليل والظلام .

وعلى الرغم من سواد الليل فان الأنوار كانت تلمع فى القرى الصغيرة البعيدة ولكن سحابة مطبقة من الجهامة كانت تلف المزارع كلها على الجانبين .. فى هذه الليلة من ليالى الشتاء .

وكانت ترعة الابراهيمية على الجانب الأيسر من الطريق وتبدو مياهها دكناء والأشجار التى على شاطئيها تترنح من هبوب الريح .

وكان التراب ظاهرا على سطح العربة وجوانبها وعلى المشمع الذى يغطى صناديق البضائع ..

وكان السائق لكثرة خبرته ومرانه يسير بوحى الغريزة .. على سرعة واحدة لا تتجاوز سبعين كيلومترا فى الساعة .

وكان يرى على الجانبين المصانع الجديدة .. والمدارس والمستشفيات ... والمساكن الشعبية .. والوحدات المجمعة .. والأسواق .. ومخازن البنوك .. والحقول المزهرة .. والأشجار الضخمة ..

وكانت العربة منطلقة الى سوهاج وفى التقدير الزمنى للمسافة .. وبعد التوقف مرتين فى الطريق .. للراحة ... سيبلغ السائق سوهاج فى الساعة الثامنة صباحا.. وفى الثامنة والربع سيقف امام مخازن « رمضان » ليفرغ الشحنة .

وقد اعتادت عيناه على الظلام وكان الافق البعيد يبدو ساقطا على الارض ... والسماء فيها نجوم ضئيلة شاحبة .. كأنها ستغرب قريبا ..

وكانت اشجار النخيل تلف القرى وتطويها وتبدو بيوتها الساكنة فى عتمة الليل سوداء حالكة ..

وكان الفضاء الخالى يضفى احساسا بالوحشة والرهبة .. والريح الباردة تهب وتصفر كالغيلان ..

وكان محرك السيارة يطن فى نغمة رتيبة والنور الصغير يلحس الطريق المرصوف .

وأضاف الظلام الى العربة الداكنة منظرا مخيفا فى الليل الأسود .

وكانت ترعة الابراهيمية قد حركت مياهها الريح .. ولم يكن على شاطئيها فى تلك الساعة انس ولا جان .

وطوت العربة .. الفشن .. ومغاغة ... وبنى مزار .. وسمالوط .. وبقى على المنيا .. دقائق ..

وظل العمال فى نومهم .. حتى بعد ان خفت سرعة العربة .. وأقبلت على مداخل المدينة .. وبقى السائق وحده ساهرا ..

وكان هو الوحيد الذى يعرف ما تحتويه كل هذه الصناديق .

وأوقفوا العربة وسط قافلة طويلة من عربات النقل .. وجلسوا يشربون الشاى ويدخنون « التمباك » ويثرثرون ..

وبعد ساعة تحركوا .. انطلقوا على الطريق والزراعات على الجانبين وأشجار الجميز والكافور عالية .. وكانت الكلاب تنبح فى الليل الصامت .

وبعد نصف ساعة من الحديث المألوف عن طعامهم وعملهم عاد العمال الى نومهم ... وطوى السائق .. المحرص .. والروضة .. وملوى .. وبعد أن اجتاز نقطة من نقط المرور .. فى دير مواس .. لمح وهو يتسحب على الجسر .. ظلا يتقدم ببطء ثم توقف .. ولم يكن يلتزم جانب الطريق فهدأ السائق من سرعته .. ولكنه لم يتوقف بالعربة ..

ولم يكن من عادته ان يتوقف فى الليل.. سواء أكانت العربة فارغة أم مشحونة لأن التجارب علمته هذا ..

ووجد الظل لا يتحرك من مكانه فضغط على النفير .. ولكن الظل لم يغير موضعه ... فاشتعل رأس السائق بشتى الخواطر ... وخشى ان يكون كمينا نصب له فى الطريق .. ولكن عصف الريح جعله يقدر ان الرجل لم يسمع صوت النفير ... فارسل نور الكشاف ..

وبدا الرجل فى الضوء الباهر طويلا كالمارد .. ولمعت بندقية على كتفه ..

وفكر عبد الغنى فى ان ينطلق بالعربة ويسحقه . قبل ان يسحقهم هو برصاصة.. ولكنه عندما أصبح على قيد ذراعين منه أوقف السيارة .

وحيا الرجل الواقف على الطريق من فى العربة وكان العمال قد استيقظوا على حركة العربة وصوته وطلب ان يوصلوه الى منفلوط فرد السائق بحزم .

— ممنوع .. نحن لا نأخذ ركابا ..

— انها مسافة قصيرة ..

— ممنوع .. ولا تؤاخذنى .. فى الرفض

ووقف الرجل صلدا .. ونزل شعبان احد العمال من فوق سطح العربة .. وقال وهو يحدق فى وجه الرجل ..

— خذه .. يا اسطى عبد الغنى .. فالدنيا برد .. ويمكن مروح لبيته ..

وركب الرجل بجوار السائق .. وركب شعبان بجوارهما فى الأمام ..

وضغط السائق على البنزين وهو لا يحس بوجود الرجل الغريب لوقع المفاجأة فلما تنبه اليه وتأمل سحنته ‥ شاع فى جوانبه الفزع

وظل الرجل المسلح صامتا دقائق طويلة وعيناه تنفذان من وراء زجاج العربة ‥ الى كل ما يرى فى هذه الجهامة المطبقة .

وكان يرتدى جلبابا أسمر وملثما بكوفية أدارها على عنقه وطواها على اللبدة ليتقى الريح .

وظل الصمت يخيم على الجالسين فى مقدمة السيارة ‥ وانقطع حديث العتالين فوق السطح مزق « الغريب » بسلاحه جو الأمان الذى كان يخيم عليهم جميعا من قبل .

مزق كل شىء بضربة سريعة خاطفة ‥

وخلال دوران خفيف للعربة مع الطريق‥ حدث منه شىء رهيب ‥ فقد تناول السلاح وجذب الأكرة ‥ ثم ردها ‥

وكان الخاطر الأول للسائق فى هذه الساعة هو ان الرجل مطارد أو انه سيوقف العربة فى المكان الذى يختاره .

ولاحظ السائق جو القلق الذى خيم على الجالسين فوق العربة وكيف انهما اضطربا‥ واصبح حديثهما متقطعا .

لقد قتل جو الارهاب الروح السمحة التى فى نفوسهم ومزقها .

وبدأ السعال من فرط التدخين ، تحركت صدورهم ، هاجت من الدخان ‥ الذىأكثروا من شربه ليهدئوا أعصابهم . وكيف يواجه أربعة عزل ‥ شيطانا مسلحا ببندقية سريعة الطلقات ‥ لقد تخاذلوا وتركوا الأمر للمقادير ‥

ولم تكن أرواحهم أغلا عندهم من الشحنة التى يحملونها أمانة ‥‥ حتى تصل الى صاحبها ‥ كانت الشحنة أغلا‥وسيدافعون عنها الى آخر رمق ‥ العربة والصناديق والأكياس هذه الاشياء كلها جزء من كيانهم ووجودهم وعرقهم ‥

●

كان من عادة السائق أن يهدىء من سرعته كلما اجتاز مدينة أو قرية صغيرة على الطريق

ولكنه منذ ركب بجانبه هذا « الغريب » ‥‥ لم يغير من سرعته قط ‥

ونظر اليه عبد الغنى فوجده فى حوالى الأربعين من عمره ‥‥ طويل الوجه خفيف الشارب له عينان سوداوان تلمعان وذقن مدببة .

ودفع الغريب يده فى جيبه وأخرج علبة سجائره وقدم سيجارة للسائق ولشعبان ‥ وأشعلها لهما وأوجدت هذه الحركة عاطفة انسانية بين الرجال الثلاثة فأخذوا يتحدثون فى كل الشئون .

وقص عليهما « الغريب » كيف ركب ذات مرة بجوار سائق لورى طيب وشهم فى ليلة كهذه وكان جريحا أصيب برصاصة قاتلة‥ بعد معركة مع جماعة من الشياطين ‥ وطلب من سائق اللورى ان يوصله الى بنى مزار فمشى به ساعات طويلة فى الليل والدم ينزف منه حتى أوصله الى بيت الدكتور عبدالرحمن ‥ وكان من أحسن الاطباء ‥ فاخرج الرصاصة وانقذ حياته .

وأخذ الغريب يتحدث ‥‥ وكان مرحا ضاحك السن وفى صوته لكنة أحبها شعبان وأعجب بها ‥ وبشخصية الرجل جملة .

والسائق منطلق الى اقصى سرعة وكانت الجهامة مطبقة ‥ وبصر السائق فجأة برجل يسوق دابة ويعبر الطريق وكأنه خرج من جوف الأرض ‥

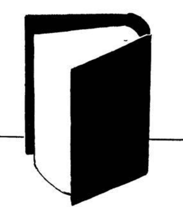
ولما كانت المسافة بينهما قليلة جدا ‥‥ اضطر الى أن يضغط على الفرامل بعنف ‥ وينحرف جدا ليتفادى الرجل ‥‥ فمالت السيارة عن الطريق بقوة وعنف وانفتح بابها وسقط شعبان فى الترعة ‥

●

ووقفوا جميعا على الأرض الا شعبان طفا ثم غطس ‥

ولما رآه « الغريب » وهو طاف خلع ملابسه بسرعة واسرع الى الماء لينقذ شعبان وغاص « الغريب » وطفا ثم غاص ‥ وطفا مرة ثانية ‥ وقد أمسك بالغريق ‥

وبدت الفرحة على الوجوه ‥ واستأنفوا السير وندى الفجرة يتساقط ‥



## كتاب الشهر

# ارسكين كالدويل .. يروى قصة حياته

بقلم : فتحى خليل

كان بينه وبين الزمن سباق ..

لم تكن ساعات الليل والنهار تكفيه وتروى ظماه الى الكتابة . واشد ما كان يثير أعصابه فى مقتبل عمره ، ساعة حائط كانت تذكره بالزمن على الدوام ، فكان يعيدعقاربها الى الوراء فى محاولة خادعة لتهدأ أعصابه التى يثيرها جريان الزمن ، ولما لم تنفع الخديعة غطى وجههالتتوارى عقاربها الدائرة عن عينيه لعله ينسى الزمان وهو يعمل !



وقصة ارسكين كالدويل مع كتابة القصة ، رواية زاخرة بالحيوية والأفكار والأحداث ، كتبها استجابة لالحاح عشاق فنه ، وخاصة الجيل الجديد من كتاب القصة فى الولايات المتحدة ، واخرجها فى كتاب من أمتع ما كتب، وجعل عنوانه « فلتسمها تجربة » ، وهى تجربة يجب أن يضعها كل من يطمح الى انتاج أدبى من الشباب نصب عينيه ، وان يتاملها كقدوة . وهى فى الوقت نفسه متعة فنية فى حد ذاتها كرواية حياة كتبها عن نفسه ، روائى مقتدر .

أكتوبر ١٩٢٩

نزل من الأوتوبيس وقد لمح لافتة مثيرة : فندق مارك توين ! متواضع يناسب ميزانيته ، وكان يحمل حقيبة وآلة كاتبة قديمة ، اشتراها نصف عمر ولازمته ست سنوات كتب خلالها الوف الصفحات . وحين لمح موظف الفندق آلته الكاتبة سأله : هل أنت كاتب ؟ وأوما كالدويل ايجابا ، فاعتذر الموظف ودار هذا الحوار :

ـ ولكن لماذا ؟ .. اننى بحاجة الى أن أبيت ليلتى.

ـ لأننا لا نكسب من وراء الكتاب غير المتاعب . يقيمون ثم يتسللون ووراءهم حقائب فارغة . ودائما يجدون وسيلة للزوغان بآلاتهم الكاتبة !

وخرج كالدويل ليبحث عن سقف يؤويه ولو ليلة !

وعلى كثرة ما كتب لم يكن ، حتى ذلك الوقت ، قد نشر غير قصة قصيرة واحدة فى مجلة سنوية ، وعددا من القصص فى مجلات اقليمية لا وزن لها . ولم يكن هناك من يتصور أن هذا الكاتب النحيل المجهول ، فى غضون خمس سنوات فحسب من وقفته البائسة على باب فندق مارك توين ، سينجح فى فرض انتاجه ليوزع بالملايين ويخترق حدود الولايات المتحدة .

ولنبدأ الرواية من أولها :

قبل الخامسة عشرة أو السادسة عشرة لم تخطر له مهنة الكتابة على بال . ولا خطرت على بال والديه كمهنة لولدهما . بعدها يذكر أنه أحب أن يكون كاتبا ، ونما



أرسكين كالدويل

هذا الشعور حتى اذا بلغ الحادية والعشرين لم يكن له فى الحياة من هدف الا ان يكون روائيا يمكن ان يعيش من دخله ككاتب بعد عشر سنوات . ومنذ تلك السن لم يشغل عليه فكره ولا حركته غير هذا الهدف المحدد . وقد نبتت هذه الرغبة وترعرعت دون توجيه ولا كلمة تشجيع ولا نصيحة . كانت الحياة هى المعلم والمنهل ولا شيء غيرها .

وفى الخامسة عشرة أدرك ان العمل ـ تحت ظروف معينة ـ من وسائل الحصول على المال ، ولكنه فى ظروف اخرى قد لا ينتج مالا . وكان ابوه واعظا رقيق الحال عطوفا على الفقراء ، لا ينسى ان يحمل فى سيارته القديمة بعض طعام بيته ليسد رمق أسرة على وشك الهلاك جوعا. وكان ارسكين يصحب اباه فى جولاته بين فلاحى الجنوب المعدمين . ومن تلك الجولات الحزينة تلقى انطباعاته الأولى عن قسوة الحياة على الفقراء .

وبعد تجوال بين ولايات الجنوب ، استقرت الأسرة فى قرية صغيرة من قرى جورجيا . وفى المدرسة اكتشف ارسكين ان بعض الطلبة اليافعين يعملون مساء فى معصرة بذرة القطن . ودون أن يناقش الأمر مع والديه التحق بالمعصرة سرا . كان اذا نام أبواه تسلل من البيت قبل الحادية عشرة وعاد فى الصباح الباكر دون أن يحس به أحد . فقد كان يخشى أن تعترض امه . وخلال العمل الليلى ولحظات الراحة كان يشارك العاملين أقاصيصهم عن القرية ، فكل ما يحدث بالنهار يروى بالليل فى المعصرة ، الفضائح والجرائم والغراميات .

فى هذه البقعة من جورجيا ـ المعصرة ـ كان الليل والعمل يجمع بين الزنوج والبيض بلا تفرقة ولم يكن ذلك أمرا معتادا . ونجح ارسكين فى أن يتكتم أمر عمله الليلى حتى غلبه النوم على مائدة الافطار ذات صباح ، فانكشف أمره .. ولكن بعد أن عمل شهرين وادخر ثلاثين دولار ، وسمع مئات القصص عن حياة الناس .

وحين اقبلت اجازة الصيف سمح له ابواه بالعمل فى مطبعة مجلة الاقليم الاسبوعية . وبعد أسبوع سمح له صاحبها أن يقدم اخبار مجتمع القرية . وكانت تلك هى الشرارة الاولى . واشترى ارسكين بمدخراته آلة كاتبة قديمة ، وتقدم فى عمله حتى أن صاحب المجلة ترك له صفحاتها يصنع بها ما يشاء ، وذهب ليستمتع هو باجازة. وحين عاد طالبه ارسكين باجره ، فابدى الرجل دهشته ورفض . وقال ان اجرته هى التمرين !

عثر ارسكين على عمل فى نادى القرية بغير اجر ، ولكنه يسمح له بدخول مباريات البيسبول مجانا ، فبدأ يوافى صحف الولاية باخبار المباريات نظير مكافآت ضئيلة. وانتهى موسم البيسبول مع انتهاء عطلة الصيف ، فاخذ يبعث بحوادث قريته فى صفحات طويلة كانت تتحول الى سطور قليلة منشورة بايجاز ويصله فى مقابلها أجر لا يذكر .

وفى الصيف التالى قبل أن يسوق سيارة طبيب الناحية مقابل الفرجة ! دخل مئات البيوت الفقيرة ورأى الطبيب وهو يترك للمرضى نقودا بدلا من أن يتقاضى منهم أجرا ! كان الفقر كالكابوس •

واستبدت به شهوة التجوال فى الاقليم ، فعمل سائقا لصراف الناحية ، وعرف الكثير عن الفقر والضرائب والفلاحين • ومع أبيه دخل مزيدا من بيوت الفقراء ، وسمع فيها آنات اليأس وزفرات الهزيمة • ولم يجد فى الأفق حلا ولا جوابا لبؤس البؤساء •

وفى السابعة عشرة التحق بكلية صغيرة بولاية كارولينا • وفى الاجازة عمل مساعد بناء ، وعاد الى الكلية ، ولكن رغبة الرحيل والتجوال كانت تطارده • سافر الى لويزيانا بعد أن ادخر أجر الرحلة من قوت يومه • وهناك قبض عليه بتهمة التسول ، وانقذته رسالة هربها من سجنه الى أبيه • وعرف أن البطالة الاجبارية جريمة ، وأن الفقر محفوف بالاخطار •

عاد به أبوه الى البيت وعاد هو الى آلته الكاتبة يبعث برسائله الى جرائد الولاية ولا ينشر له غير القليل من الاخبار • وجذبته الجامعة ولكن من أين ياتى بالمصروفات • وبالبحث عرف أن هناك هيئة تنفق على الطالب الجامعى ان كان هناك ما يثبت أنه من نسل رجال شاركوا فى الحرب الاهلية • ومن هذه « الثغرة » دخل الجامعة • وتجول فى ريف فرجينيا وجلس الى آلته الكاتبة وكتب عما رآه • وشيئا فشيئا تطور ما يكتبه من السرد الى القصة • وكان للجامعة صحافتها فشارك فيها بما استطاع ، نكت وقفشات • ومن صحف الجامعة انتقل الى صحف الولاية • وكان يتلقى دولار عن كل نكتة تنشر له •

***

وخلال تجواله فى الولايات باع اللبن ، وعمل فى محل عصير برتقال ، وفى مخزن زجاج وفخار • وفى سنة ١٩٢٥ كان قد بلغ الحادية والعشرين وقرر أن يترك الجامعة ويبدأ الكتابة • عمل محررا بجريدة فى جورجيا• حاول أن يقدم أخباره فى قالب أدبى ، ولكن رئيسه رفض وقال له ان هذا النوع من الكتابة محجوز لمحررة واحدة تجيده ، اسمها مرجريت ميتشل • ويوما تركت مرجريت العمل بالجريدة وعلم ارسكين أنها انقطعت لتكتب القصة• وأثار قرارها رثاء المحررين • وبعد عشر سنوات ظهرت رواية مرجريت : « ذهب مع الريح » !

وفى تلك الايام بدأ محاولاته لينشر قصصه • كان يبعث بها الى صحف نيويورك ليتلقاها بعد ذلك بلا تعليق• ولكنه كان يكتب غيرها • وبعث الى بعض الصحف يعرض عليها تعليقاته على الكتب • وقبلت صحيفة أن تنشر تعليقاته على أن يكون أجره ما ترسله له الصحيفة من كتب • قبل واعتبر ذلك فرصة طيبة ، وانهالت عليه جميع أنواع الكتب بلا مقابل ، فقرأ حتى ارتوى •

بعد عام من العمل فى الصحافة قرر أن يهجرها ليكتب القصة • وكان قد كتب خمسين قصة عادت اليه دون نشر • وكان فى جعبته مئتا دولار • فرحل الى ولاية « مين » ، واستقر فى بيت قديم استاجره لمدة عام بمئة دولار • وكان يعلم أن صيف « مين » أسابيع يتلوها شتاء طويل ، ولكنه لم يكن يقدر أى شتاء ينتظره • زرع البطاطس ليقيم أوده ، وقطع الاشجار استعدادا للشتاء •

كان يعمل فلاحا وحطابا بالنهار ، والليل للكتابة•• للقصة •

وحين اقبل الشتاء أكلت أسابيعه الأولى ما ادخره من حطب وواجه الثلج بلا حيلة • وفرت فئران البيت القديم الى بيت جاره الفلاح ، وتركته يتأمل الزئبق وهو يفر الى قاع الترمومتر • ولكنه استمر يكتب بلا تدفئة •

كان قد اشترى سيارة قديمة بما تبقى له من مال بعد استئجار البيت • وعاد التجوال يناديه تحت وطأة زمهرير الشتاء فى « مين » • فاخترق جبال الثلج ليصل الى كارولينا • وعاش فى غرفة جرداء على الطعام المحفوظ، وكتب مزيدا من القصص •

وفى الربيع عاد الى « مين » وقد قرر أن يقهر الشتاء • واصبح حطابا مدربا وكتب بالليل أكواما من القصص ولكنها كانت تعود مرفوضة اليه • وحين نفدت نقوده أخذ يبيع الكتب التى تجمعت لديه بالألوف مقابل تعليقاته المجانية عليها • وحين جاء الربيع قرر أن يفتح مكتبة رأسمالها هذه الكتب • ووجد فتاة تديرها ، وكان ذلك المشروع التجارى الوحيد الذى أقدم عليه ، وخرج منه مدينا بألف دولار !

***

**بعد ست سنوات من العمل الشاق • منذ بدأ كتابة القصة بالجامعة ، حمل اليه البريد رسالة من مدير تحرير مجلة سنوية ، يخطره فيها بأن احدى قصصه ستنشر !**

نسى كل متاعبه فجأة • كان ذلك عام ١٩٢٩ • وبحماسة مضاعفة بعث بعشرات من قصصه الى عشرات الصحف ، وخلال شهور نشرت له مجلات محدودة الانتشار ست قصص تلقى عليها أقل من مائة دولار • وملأه العزم، وملأ حقيبته بالقصص وسافر الى نيويورك • عثر هناك على ناشر متجول قبل أن ينشر له حكاية • وتلقى رسالة مثيرة من مدير تحرير مجلة أدبية تصدرها دار نشر ، يطلب منه بعض انتاجه ، فامطره بقصة كل أسبوع كانت تعود اليه مرفوضة بالبريد • وقبل كالدويل تحدى ماكسويل بركنز ويبعث به الى المجلات الصغيرة فتنشر وجذبه العمل المضاعف والتحدى الى التجوال فترك بيته فى « مين » وانحدر الى الجنوب ، الى جورجيا • ثم رده القلق الى ثلوج «مين» • وكان يتلقى ما يعيده اليه ماكسويل بركنز ويبعث به الى المجلات الصغيرة وتنشر

بعضه وترفض اغلبه • ولكنه كان مصمما على تحطيم مقاومة بركنز • وبعد ثلاثة شهور انتصر • جاءته رسالة تبشره بأن قصة له ستنشر ، ولكن الخلاف دائر بين هيئة المجلة على اختيارها • وراجع خريطة قصصه الذاهبة الآيبة بين عشرات المجلات • وقدر أن بين يدى بركنز خمس قصص • وقرر أن يبعث اليه بست قصص جديدة ليكون أمامهم فرصة الاختيار • وليسد كل الثغرات قرر ان يحمل القصص بنفسه الى نيويورك •• من يدرى لعل حادثة تقع للقطار ويتعطل البريد وتضيع الفرصة ؟!

وفى نيويورك ، ترك قصصه لسكرتيرة مدير التحرير وترك لها رقم تليفون الفندق الذى نزل به • وانتظر هناك على أحر من الجمر • وفى اليوم التالى تلقى مكالمة من غريمه :

– قررنا ان ننشر قصتين من انتاجك •
– يسعدنى أن أسمع ذلك •
– ما رأيك فى اثنين وخمسين ، أجرا للقصتين ؟
– أظن اننى تلقيت اجرا اكثر قليلا من هذا •
– لتكن ثلاثة وخمسين •
– حسنا •• ولو اننى كنت اظن اننى ساتلقى اكثر قليلا من ثلاثة دولارات وخمسين سنتا •
– ماذا تقول ؟! •• اننى أقصد ثلثمائة وخمسين دولار !

***

**كانت تلك جولة •• حدد بعدها لنفسه هدفا جديدا : أن يصل بالمنشور من قصصه الى مائة قصة •**

كان الصيف قد اقبل وبدأ كالدويل يحتطب للشتاء بالنهار ، ويزرع البطاطس فى الأصيل ، ويكتب القصة بالليل •• قصة كل أسبوع ، يبعث بها الى غريمه ، فيردها اليه ، فيبعث بها كالدويل الى الصحف الصغيرة • وكانت تلك قد اعتادت ان تنشر له • واكتشف قانونا لا يخيب فى معركة النشر نصه : كل قصة ترفضها ست مجلات • يسقطها من حسابه • وجمع كل ما كتبه يوما ولم ينشر ، وقرأه دفعة واحدة وأحرقه • ووصله اخيرا خطاب من غريمه يطلب اليه اعداد مجموعة من قصصه لتنشر فى كتاب • وحمل كتابه الأول وسافر الى نيويورك• ودخل على غريمه لأول مرة !

وجاء العربون •• وناداه التجوال مرة أخرى وقرر أن يرحل الى كارولينا • وكان متاعه فى رحلته : آلته الكاتبة ، وماكينة لف السجاير وحقيبة ملابسه •

بعد ثلاثة أيام بلياليها قضاها فى الأوتوبيسات دون نوم ، نام ليلة قلقة فى كانساس ثم استانف رحلته ثلاثة أيام اخرى بلياليها دون نوم • وفى هوليود قال له موظف فندق مارك توين : اننا لانكسب من وراء الكتاب غير المتاعب ، وعثر على فندق آخر •

وما ان أغلق على نفسه باب غرفته واشعل سيجارة حتى غلبه النوم • واستيقظ على ضربات فاس رجال المطافىء على بابه فقد سقطت سيجارته واشعلت النار فى الفراش • وغفرت صاحبة الفندق له فعلته اشفاقا فقد كان بلدياتها • ادركت ذلك من لهجته ، لهجة ابناء جورجيا •

**فى تلك الأيام ألحت عليه فكرة اقتحام ميدان الرواية • وأن تكون أرضها أرض جورجيا ، حيث فقراء الفلاحين الذين عرفهم**

لتكن البداية حياة هؤلاء البائسين كما هى لا كما يصورها الروائيون •• خيالية زائفة مصنوعة •

وعاد الى جورجيا ليلتقى بأبطال روايته الاولى ••

وحاصره ابطاله حيثما تحرك فى جورجيا •• راى بطون الاطفال المنفوخة من الجوع ، وراى الذين اقعدهم المرض عن السعى الى حيث يجدون ما يقيم الأود فى الحقول • وكتب عما رآه ولكن الواقع كان شيئا يصعب التعبير عنه • وترك جورجيا ورحل الى نيويورك ، واحرق ما كتبه وكتب من بعيد عن المأساة التى تركها وراءه فى جورجيا ••

كان يعيش على الكفاف فى غرفة ضيقة •• وبعد ثلاثة شهور من العمل فرغ من روايته الاولى « طريق التبغ » وكان ذلك فى ابريل عام ١٩٣١ • وفى نفس الشهر كانت مجموعته الاولى من القصص القصيرة قد صدرت • وشتمها اغلب النقاد •

وعاد الى « مين » مرة اخرى ليحتطب ويزرع البطاطس بالنهار ويعيد صياغة روايته الاولى فى المساء • وبعد اربعة شهور كان آخر سطر فى الرواية قد استقر على الورق • فعاد الى كتابة قصصه القصيرة وانتظر رد غريمه على روايته • وجاء الجواب سريعا •• ستنشر طريق التبغ » •

وحزم متاع الترحال القليل : آلته الكاتبة وماكينة لف السجاير وحقيبة ملابسه ، ويمم وجهه مرة اخرى شطر نيويورك ، وفى رأسه هيكل رواية تدور وقائعها فى ولاية « مين » • وعاش على الكفاف خمسة شهور جديدة وكتب روايته الثانية التى تعثر نشرها ••

وبدأ رواية ثالثة عن الجنوب ، ولم يكن معه مايقيم الأود فى نيويورك هذه المرة ، فعاد الى زراعة البطاطس والاحتطاب بالنهار ثم الكتابة حتى الفجر • وكانت روايته الثالثة تسيطر على مشاعره فكتبها مباشرة دون تسويد ودون ان يقرأ ما يكتبه حتى وصل الى ختامها •

هكذا كتب « أرض الله الصغيرة » • وحمل روايته الى ناشره الجديد ، وفوجىء أصدقاؤه فى نيويورك • فلم يكن احدهم يتصور ان يكتب كالدويل رواية فى ثلاثة شهور • وتلقى عليها اجرا رآه مجزيا • وكان سعيدا بأن دخله ذلك العام قد بلغ سبعمائة دولار !

وبدأ النجاح ياخذ بيد النجاح •

طلبوا منـــه ان يوافق على مسرحة روايتـــه الاولى فوافق • ولكن القصة القصيرة عادت تناديه • وكان انتاجه القديم منها قد نشر او تحت النشر • وكان بيته فى « مين » اكثر راحة الآن واوفر دفئا • وكانت الكتابة قد اصبحت فى دمه حرفة وغراما •

لم تكن له فلسفة محددة يريد ان يروج لهـــا بما يكتب ولا كان يطمح فى قلب نظام الحياة • كان كل ما يريده هو ان يصف باقصى ما يستطيع من صـــدق بؤس الحياة وآمال الناس الذين عرفهم • وعلى من يقرأ الوصف ان يستخلص العبرة باجتهاده وبما يمليه عليه ضميره •

وكانت الكتابة بالنسبة له كالماء للظمآن ، يتلوى اذا لم يمارسها ، كانت كأنها قدر مقدور عليه •

لقـــد تخلص الآن من عبء السعى وراء النشر ، واصبح له وكيل أعمال يقوم عنه بهذه المهمة • واخترقت قصصه القصـــيرة أسوار الصحف الواسعة الانتشـــار ، واشترى آلة كاتبة جديدة وثلاثة قواميس • واعد مجموعة جديدة من أقاصيصه للنشر •

وحين صدرت « أرض الله الصغيرة » رفعت عليـــه احدى الهيئات دعوى أمام القضاء باعتبارها عملا ضـــد الفضيلة • ولكن القضاء قضى ببراءته •

***

من كتابة سيناريو لفيلم ، ومن دخله عن روايتيه وقصصه القصـــيرة ، سدد ما استدانه ليدير المكتبة • واشترى عربة صغيرة لتصمد للتجوال • وفجاة ، هبط عليه من حيث لا يتوقع الف دولار •• جائزة من مجـــلة ادبية وحقق احد احلامه ، ان يشترى بيته على التل فى « مين » حيث كتب « ارض الله الصغيرة » ، وقاوم الثلج والفقر والوحدة ست سنوات كاملة •

**كانت « طريق التبغ » تشق طريقهـــا فى برودواى كمسرحية قدر لعرضها أن يســـتمر سبع سنوات ونصف بلا انقطاع لتظهر بعدها على الشاشة •**

عام ١٩٣٣ كان من أعوامه الحافلة بالسعادة والحزن• لقد سدد ديونه ، واشترى بيتا وسيارة ، وادخر ما يقيم اوده عاما • ولكنه يجب ان يكتب ، ولكى يكتب يجب ان يتجول • والسكون هو الموت او التوتر العصبى فى تجربته مع الكتابة •

واستاجر غرفة رطبة فى نيويورك ليكتب اقاصيصه• ولكى تدفأ اطـــرافه كان يركب الاوتوبيس ويخـرج من نيويورك • وكان يكتب فى رحلات الاوتوبيس بالقـــلم الرصاص ويعيد ما كتبه على الآلة الكاتبة بالليل فى اى فندق على الطريق • وخرج من تجربته بمجموعة اقاصيص جديدة • وقرر أن يكتب رواية رابعة •

* * *

كتب روايته وفرغت جيـــوبه ، وانتظر الفرج •• وهبط عليه عقد بكتابة سيناريو فيلم • وما ان انقشـــع كابوس الافلاس حتى عاوده مخاض الترحال •

وكان حلمه العتيد ان يذرع امريكا كما يهـــوى • بسيارة تقف حيثما اراد وتنطلق عندما يريد • وفى صيف ١٩٣٤ بدأ رحلته •

كانت روايته الرابعة تحت الطبع •• وكان فى ذهنه ان يعقبها كتاب انطباعات •• مجرد انطباعات بلا قصة•• كان يقطع عشرين او ثلاثين ميلا فى اليوم ، او مائتى ميل او ثلاثمائة •• طاف بالغرب ثم انحدر الى الجنوب • وهناك الهمه موطن صباه قصة « الفلاح المستاجر » • وكانت قصصه القصيرة تشق طريقها الى الذروة ذلك العام• والجرائد الكبرى تتعاقد معه على كتابة انطباعاته عن ولايات الجنوب • وفكر فى كتاب جديد عن زارعى القطن الجنوبيين يكتبه من الطبيعة مباشرة • واستعد لرحلة جديدة ، والتقى وهو يستعد بمرجريت بروك ، فنانة مصورة ، واتفـق معها على ان تصحبه لتضع فنها فى خدمة الكتاب • وقدر لرحلتهما تلك ان تدوم بعد ذلك بالحب • وان يكون كتابهما المشترك « رايت وجوههم » اول ثمراتها •

**وهو فى الرابعة والثلاثين الآن • مشهور ، مستور ، له ســـكرتيرة تعنى ببريده الوفير • وأعماله تترجم وتعتنى بنفسها وتطبع بالملايين**

ويحن الى الترحال خارج الحـــدود • ويســافر الى تشيكوسلوفاكيا ومعه مرجريت ليخرجا كتابا مشتركا هو « شمال الدانوب » ، ثم يعود الجنوب ليطارده بؤس البائسين كانه يطلب ثارا • ويكتب روايته الخامســـة « متاعب فى يوليو » بعد ان غاب عن كتابة الرواية ثلاث سنوات •

وفى عام ١٩٤٠ كان يعد بمساعدة سكرتيرته مجموعة قصصية جديدة لنشرها • واكتشف ان ما نشره قد بلغ مائة قصة • نفس الرقم الذى وضعه لنفسه كهدف منذ عشر سنوات • واحس بشىء من الرضى • وتجـــول مرة اخرى ومعه مرجريت ليكتب عن الولايات المتحدة كلها • طافا بالولايات واخرجا كتابا جديدا ، ولكن التجوال عاد بكل سحره ليجذبه الى خارج امريكا ، الى روسيا هـــذه المرة • وفى مايو ١٩٤١ كان فى موسكو هو ومرجريت•

وفى موسكو كانت هناك ثروة فى انتظاره • حقوقه عن مولفاته التى ترجمت الى الروسية • وفى احتفال حار اقامه له اتحاد الادباء ، سلموه حقيبتين مليئتين بالبنكنوت•

تجـــول وكتب •• وفى يوليـــو هاجم الألمان حدود الاتحاد الســـوفيتى •• وابرقت اليه الصحف الامريكيه ليكون مراسلها الحربى •• وغرق فى العمل حتى اذنيه • وبعد خمسة شهور حافلة عاد الى وطنه وجلس امام آلة الكتابة ليخرج « الطريق الى سمو نسك » عن رحلته •• ثم روايته « طوال الليل » التى استوحى احداثهـــا من حركة المقاومة الروسية ضد الغزو الهتلرى • وخطفتهـــا هوليود بخمسين الف دولار •

ولاذ بصحراء أريزونا يستجم فى بيته الجـــديد ، وليعود مرة اخرى ليكتب عن موطنه رواية «ارض المأساة» ارض الجنوب التى شهدت آلام العبيد الأوائل ولم تزل مترعة بالدموع • دموع البيض والسود على السواء •




# حول كتاب دكتور محمد النويهي
# الشعر الجاهلي - منهج في دراسته وتقويمه

بقلم : دكتور يوسف خليف

الأستاذ الدكتور محمد النويهي عالم جامعي خصب الانتاج ، متعدد الاتجاهات ، حر الرأى والفكر والعبارة ، وناقد فنى مرهف الحس نافذ النظرة ، واسع الأفق ، أتاحت له ثقافته العربية والغربية ، ورحلاته بين الشرق والغرب واتصاله بالقديم والجديد ، وعمله في الأدب والنقد ، فرصة نادرة لاتساع الأفق ، ونفاذ النظرة ، ورهافة الاحساس . فبينما نراه يتحدث عن « ثقافة الناقد الأدبي » و « طبيعة الفن ومسئولية الفنان » و « عنصر الصدق في الأدب » ، نراه يتحدث عن « شخصية بشار » و « نفسية أبى نواس » و « الشعر الجاهلي » ، كما نراه يتحدث عن « التقليد والتجديد » وعن « قضية الشعر الجديد » وأيضا عن « الاتجاهات الشعرية في السودان » .

وربما كان أهم ما يميزه في دراساته كلها ، سواء منها الأدبية أو النقدية ، المتصلة بالقديم أو المتصلة بالجديد ، ميزتين : الجرأة المتحررة في ابداء الرأى ، والحماس الانفعالي في عرضه . وهما ميزتان طبعتا دراساته بطابع خاص متميز ليس من العسير أن تخطئه فيها جميعا . وفي ظنى أن هاتين الميزتين انما تصدران عن ايمانه المطلق بكل ما يتناوله من دراسات أو يذهب اليه من آراء . فنحن لا نكاد نقرؤه حتى نحس أننا أمام عالم مؤمن برأيه ، متحمس له ، منفعل به ، لا يريد لنا أن نفرغ من قراءته حتى يطمئن الى أن ايمانه وحماسه وانفعاله قد انتقلت الينا ، وأننا رحنا نتجاوب معه فيما يذهب اليه ، والا فان لديه من القدرة على تصريف القول ، وتفتيق الكلام ، وتشكيل العبارات ، ومقارعة الحجج ، والدفاع عن الرأى ما يجعله يكتب مثلا في دراسة تسع قصائد من الشعر الجاهلي وتحليلها تسعمائة صفحة بالتمام والكمال ! وهى قدرة لا نملك معها الا الاعجاب بها ، والتقدير لها ، مهما نختلف مع صاحبها فيما يذهب اليه ، أو ينادى به ، أو يتحمس له .

* * *

والشعر الجاهلي عزيز علينا ، حبيب الى نفوسنا ، لأنه يمثل قطعة غالية من تراثنا الفنى ، بل لأنه يمثل - في الحقيقة - أغلى قطعة من هذا التراث ، وأثمن درة في كنوز أدبنا العربي . وليس من اليسير على باحث في الأدب العربي أن يغض الطرف عن هذا الشعر ، أو يتغاضى عنه ، بحجة أنه نتاج عصر بعد ما بيننا وبينه ، أو أنه زهرة برية نبتت

في بيئة أصبحت غريبة علينا ، فلم يعد عطرها يلائم أذواقنا المتحضرة ، أو أنه يدور في مجالات انفصلنا عنها فلم تعد مناسبة لحياتنا المعاصرة ، أو أنه يصطنع معجما لغويا لم يعد صالحا لاستخدامه في حياتنا الأدبية الحديثة ، فتلك كلها تعلات يتذرع بها من يؤثرون السلامة والعافية ، ويفضلون الضرب في الأرض المطمئنة ولو انتهت بهم الى الحضيض على التصعيد في الشعاب الوعرة التي تنتهي بهم الى القمم ، أو — بعبارة أخرى — من يتصورون أن أدبنا الحديث منبت الصلة من تراثنا الأدبي القديم وكأنما هو نبت شيطاني ظهر فجأة دون ارتقاب له ، غافلين عن حقيقة لا يمكن نكرانها ، لا لشيء الا لأنها حقيقة واقعية ، وهي لأن الأدب في أي عصر من عصوره ، وفي أي صورة من صوره ، انما هو حصاد الاجيال من هذا التراث . وهو تراث لا يتسنى لأديب أيا ما كان اتجاهه الادبي أن يعيش حياته الادبية بمعزل عنه ، أو أن يقيم الحواجز والسدود بينه وبينه ، ولا لباحث في الأدب أيا ما كانت مناهجه العلمية أن يسقطه من حسابه ، أو يتجاهل تأثيراته وطوابعه ، والا كانت مناهجه زائغة عن الطريق العلمي السليم ، تبدأ من نقطة النهاية متغافلة عن نقطة البداية الطبيعية ، أو — بعبارة أخرى — بداية المنطلق الذي انطلق منه هذا الأدب .

وشعرنا الجاهلي هو نقطة البداية ، أو هو بداية المنطلق لكل باحث في تاريخ أدبنا العربي ، وأيضا لكل أديب يريد أن يقف على أرض صلبة ثابتة لا تهتز تحت مواطىء أقدامه . فهذا الشعر هو ميراثنا الخالد الباقي على الدهر من تلك الطلائع المبكرة المبدعة الخلاقة التي أرست دعائم شعرنا العربي في كل عصوره وبيئاته واتجاهاته الفنية المختلفة ، وأمدت أعلام هذا الشعر في تاريخه الطويل برصيد ضخم من كنوز ثرية غير ضنينة ، أو هو — على حد تعبير الدكتور النويهي في كتابه الذي ندرسه — الشعر الذي يصور « العبقرية العربية الخالصة في حالتها البكر بكل مزاياها وحدودها دون تأثير من عبقرية أخرى ... فاذا أجدنا فهمه خلصنا الى التكوين الأساسي لهذه العبقرية ، واستطعنا أن نتتبع بمزيد من الدقة والاصابة ما سيدخلها من التنمية والتحوير والاتساع والتعمق بعد تغير حياة العرب وعقولهم بالاسلام وما جاء به من مؤثرات مادية وثقافية ، وبعد اختلاطهم بغير العرب جنسا بعد جنس ، وثقافة بعد ثقافة ، الى يومنا هذا » ( ص ١٠ ) .

ومن هنا كان ترحيبنا — نحن رفاق القافلة قافلة الشعر الجاهلي — بهذه الدراسة الجديدة الطريفة لهذا الشعر ، مهما نختلف مع صاحبها في بعض آرائه فيها ، أو في بعض مسالكه اليها . فنحن جميعا رفاق قافلة واحدة قد تختلف بها الشعاب من رحلة الى رحلة ، أو من دليل بعد دليل ، ولكنها تقصد — على اختلاف رحلاتها وتغير أدلائها — غاية واحدة تنتهي اليها هذه الشعاب جميعا ، وما هذه الغاية سوى هذا الشعر الذي نحبه ، ونعتز به ، وننزله من نفوسنا منازل التقدير والاكبار ، وهو شعر لا نستكثر عليه ذلك الحماس الجارف الذي نحسه في دراسة الدكتور النويهي له ، والذي نريد له أن يسيطر على نفوس الرفاق جميعا ويستبد بها ، بل على نفوس جميع الدارسين للأدب العربي في شتى عصوره واتجاهاته . وهو حماس يعد — من بعض جوانبه — رد فعل لذلك الاهمال للشعر الجاهلي الذي يشكل ظاهرة خطيرة في حياتنا الأدبية ، وهي ظاهرة يسجلها الدكتور النويهي في صدر كتابه حيث يقول : « وقد كان مما قوى من تصميمي على تدوين هذا الكتاب أن رأيت مدى الخطأ والنقصان في الأحكام الشائعة على الشعر العربي قديمه وحديثه . وهي أحكام تنبع بكل بساطة من عدم اتقان الشعر الجاهلي . بل أرى أن العيب الاكبر في دراساته النقدية الحديثة هو أنها لم تؤسس على فهم دقيق لهذا الشعر . وهذا أمر يتضح لك اذا فكرت برهة في نصيب الشعر الجاهلي من عناية دارسينا ونقادنا المحدثين» ( ص ١٠ ) .

فهذه الدراسة — في حقيقة أمرها — محاولة لتصحيح الأحكام المخطئة على الشعر العربي التي ترجع الى عدم اتقان الشعر الجاهلي ، ومساهمة في الاحتفال بهذا الشعر والاهتمام به من قبل أن تأتي أجيال من الباحثين قد لا يكون في

مقدورها الدخول فى عالم الشعر الجاهلى كما يستطيع بعض الباحثين فى جيلنا المعاصر ( ص ١٢ ، ١٣ ) .

***

ومنذ البداية يصرح الدكتور النويهى بمنهجه فى هذا الكتاب محاولا تبريره ، فالنقد القديم عجز عن أن يبصرنا بما فى الشعر الجاهلى من جمال مطرب ومتعة غنية ( ص ١٣، ١٤ ) ، والعلوم البلاغية قاصرة عن أن تلفتنا الى الجمال الحقيقى فى الادب القديم ( ص ١٩ ) ، وكثير من نقادنا المحدثين يخطئون حين يطبقون على الأدب العربى ما قرأوه من مقاييس النقد الغربى خطأ يقع بهم فى كثير من المخاطر والمزالق ( ص ٢٢ ) ، وآفة نقدنا الحديث أن معظمه مصروف فى الجدل النظرى المحض ( ص ٢٧ ) ، ومن هنا « يجب أن تكون دراستنا لأجيال قادمة متعددة منصبة على نصوص محددة بعينها ندرسها ونستقرىء منها تدريجا ما نستطيع من مفاهيم وقيم ومقاييس » ( ص ٣٠ ) .

وعلى أساس من هذا المنهج الواضح المحدد دارت الدراسة فى هذا الكتاب حول تسع قصائد : ست منها من المفضليات ، واثنتان من ديوان زهير ، وواحدة من المعلقات ، بالاضافة الى مقطوعات وأبيات مفردة قليلة. أما المفضليات الست فهى :

عينية الحادرة :

بكرت سمية بكرة فتمتع
وغدت غدو مفارق لم يربع

وميمية علقمة :

هل ما علمت وما استودعت مكتوم ؟
أم حبلها اذ نأتك اليوم مصروم ؟

وميمية الجميح الأسدى :

يا جار نضلة قد أنى لك أن
تسعى بجارك فى بنى هدم

ودالية يزيد بن الخذاق الشنى :

أعددت سبحة بعد ما قرحت
ولبست شكة حازم جلد

وعينية أبى ذؤيب الهذلى :

أمن المنون وريبها تتوجع ؟
والدهر ليس بمعتب من يجزع

وبائية الجميح ( مرة أخرى )

أمست أمامه صمتا ما تكلمنا
مجنونة ؟ أم أحست أهل خروب

وأما الزهيريتان فهما :

همزيته :

عفا من آل فاطمة الجواء
فيمن فالقوادم فالحساء

ولاميته :

صحا القلب عن سلمى وأقصر باطله
وعرى أفراس الصبا ورواحله

وأما المعلقة فهى لامية الأعشى :

ودع هريرة أن الركب مرتحل
وهل تطيق وداعا أيها الرجل ؟!

حول هذه القصائد التسع دارت هذه الدراسة الخصبة الحية الجديدة الجريئة التى قدمها الدكتور النويهى فى كتابه هذا . أما عينية الحادرة فقد أدار حولها دراسة للنسيب والغزل ، ودراسة للفخر القبلى ، ودراسة للفخر الشخصى ، أو ـ كما يسميه ـ « نشوة الحياة » ، وهى دراسات شغلت الفصول الخامس والسادس والسابع من الكتاب . وأما ميمية علقمة فقد أدار حولها دراسة لطريقة خروج الشاعر الجاهلى من النسيب التقليدى الى وصف الناقة ، ودراسة لوصف الشاعر الجاهلى للحيوان الوحشى والطبيعة الصحراوية، ودراسة لفلسفة الموت والحياة عند الجاهليين ، وهى دراسات شغلت الفصول الثامن والتاسع والعاشر من الكتاب . وأما ميمية الجميح ودالية ابن الخذاق فقد أدار حولهما دراسة للحماسة فى الشعر الجاهلى ، وهى الدراسة التى تشغل الفصل الثانى عشر . وأما عينية أبى ذؤيب فقد أدار حولها دراسة للرثاء فى الشعر الجاهلى ، ومحاولة العزاء بمصارع الحيوان فى قصة الصيد الجاهلية ، وهى الدراسة التى تشغل الفصلين الرابع عشر والخامس عشر . وأما بائية الجميح فقد أدار حولها دراسة للتجارب المهمة كما صورها الشعر الجاهلى فى لغة حية واقعة ، وهى الدراسة التى تشغل الفصل السادس عشر . وأما همزية زهير فقد أدار حولها دراسة للوحدة الحيوية فى القصيدة

الجاهلية ، وهى دراسة شغلت الفصل الحادى عشر . وأما لاميته فقد أدار حولها دراسة لوصف الشيب ووداع الشباب وما ينطوى عليه من غزل وصيد ، وهى دراسة شغلت الفصل الثالث عشر وأما معلقة الاعشى فقد أدار حولها دراسة لظاهرة استخلصها من هذه القصيدة ، وهى ظاهرة « الجد الهازل والهزل الجاد » ، أو فن التقليد الساخر فى الشعر الجاهلى ، وهى الدراسة التى تشغل الفصل السابع عشر من الكتاب ، وهو الفصل الاخير قبل الخاتمة .

* * *

ويخطىء من يظن أن الكتاب انما يدور حول دراسة هذه القصائد وتحليلها فحسب ، فالحقيقة أن هذه القصائد لم تكن أكثر من محاور تدور حولها دراسات خصبة ممتعة للحياة الجاهلية والمجتمع الجاهلى والشعر الجاهلى ، وهى دراسات تضمنت كثيرا من الملاحظات الدقيقة لهذه الجوانب ، وكثيرا من الآراء الجديدة الجريئة عنها ، وأيضا تناولت بالتعديل والتصحيح طائفة من الآراء الذائعة والمسلمات المقررة بين الباحثين فى الأدب العربى القديم ، على نحو ما نرى فى ملاحظته الدقيقة عن دلالات الالفاظ الحسية والمعنوية ، ومعانيها الأصلية والمجازية ، وما تفرضه علينا هذه الملاحظة من وجوب الالتفات الى المعنى الأصلى الحسى للكلمة فى الشعر الجاهلى حتى لا نضيع على أنفسنا كثيرا من عناصر الحيوية والجمال فى الأدب القديم ( ص ٢٤٨ ــ ٢٥٠ ) . وعلى نحو ما نرى أيضا فى تصوره الجرىء لمسألة القيم الخلقية فى المجتمع الجاهلى ، والمثل العليا للعرب الجاهليين ( ص ٢٢٦ ) ، وعلى نحو ما نرى كذلك فى دراسته للفخر القبلى على أساس منهج تاريخى اجتماعى انتهى به الى تعديل طائفة من الآراء الشائعة التى يلوكها كثير من الكتاب ومؤلفى الكتب المدرسية فى تاريخ الأدب ، ويتناقلونها واحدا بعد الآخر دون أن يعنوا بتمحيصها والتثبت من مدى موافقتها للحقيقة ( ص ٢٥٣ ) ، ثم محاولته الجاهدة لاثبات أن لغة الشعر الجاهلى ليست لغة كلاسيكية ، وانما كانت فى زمانها تنبع نبوعا تام الصدق من بيئتها ومجتمعها ، وتقترب اقترابا وثيقا من لغة الحياة اليومية التى كان الناس يتحدثون بها فى ذلك الزمان (ص٧٨٢) كما يجب ألا نغفل التنويه بتلك الملاحظات القوية على طبعة « المفضليات » الاخيرة ،وتلك التصحيحات الدقيقة لفهم بعض أبياتها كما سجله صاحبا هذه الطبعة ، وأيضا فهم اللغويين القدماء وتفسيرهم لها .

أما الفصول الأربعة الاولى التى سبقت دراسة هذه النصوص المختارة اختيارا دقيقا هادفا ، فقد عرض فيها الدكتور النويهى ما انتهى اليه من آراء فى منهج دراسة الشعر الجاهلى ، والوسائل المساعدة على هذه الدراسة وهو يتناول فيها بالدراسة المفصلة المسهبة عناصر الموسيقا الشعرية بادئا بالحرف والحركة والمقطع ، منتهيا الى الايقاع العروضى العام للبحر والايقاع الداخلى الخاص لكل بيت ، وما تمتاز به بحور الشعر العربى المتعددة من خصائص تجعلها ملائمة لمختلف درجات العاطفة ، ثم القافية وعلاقتها بحالة الشاعر ، ضاربا على ذلك الامثلة الكثيرة من الشعر القديم ، كما يتناول أيضا بالدراسة المفصلة المسهبة ما أهمله البلاغيون والنقاد القدماء من وسائل لتذوق الشعر القديم ، وخاصة وسيلة الحرف المتردد ، ووسيلة الحكاية الصوتية ، مستدلا على ذلك بما التفت اليه اللغويون القدماء ، وخاصة ابن جنى ، من لمحات بارعة فى هذا المجال ، مستشهدا على آرائه بأبيات مختارة من الشعر القديم . ثم يتناول ــ بعد هذه الدراسة للجانب السمعى ــ ظاهرتين أخريين من الظواهر الواضحة فى الشعر الجاهلى ، وهما ظاهرة الخيال البصرى وأهميتها فى هذا الشعر ، وما تفرضه على الباحث من وجوب الالتفات الى « تشغيل » مخيلته البصرية حتى يتصور هذا الشعر فى صورته الصحيحة ، مستدلا على ذلك بدراسة ممتعة لبيتين رائعين من شعر علقمة بن عبدة يشبه فيهما ابريق الخمر بظبى جميل أبيض مشرف على مكان مرتفع ، وهما قوله :

كأن ابريقهم ظبى على شرف
مفدم بسبا الكتان مرثوم

أبيض أبرزه للضح راقبه
مقلد قضب الريحان مفغوم

وأما الظاهرة الاخرى فظاهرة الحركة الحية الزاخرة بالنشاط والحيوية التى تشيع فى الشعر الجاهلى ، ذلك الشعر الذى سجل براعة فائقة فى نقل الحركة بالايقاع والجرس والنغم ، وفى حمل الحيوية ونشاطها الزاخر الى ألفاظه وتراكيبه ، مستدلا على ذلك بدراسة طريفة لأبيات زهير الرائعة التى يصف فيها الساقية ، والتى يبدؤها بقوله :

كأن عينى فى غربى مقتلة
من النواضح تسقى جنة سحقا

وهو يمهد لهذه الفصول بتمهيد يعرض فيه لوسائل دراسة الشعر العربى ، وهى ترجع عنده الى الثقافة الادبية الخالصة التى تقوم على أرض صلبة من المعرفة الصحيحة بالحقائق العلمية التى تحيط بانتاج الادب ، والخبرة العملية بحياة البادية ، أو — على الاقل — قراءة كتب الجغرافية العربية أو كتب الرحلات أو أسفار العهد القديم ، ودراسة الحياة ومراقبة النفس البشرية من أجل الوصول الى جذورها الضاربة فى صميم النفس ، والتى لم تتغير على الرغم من تغير الظروف والاحوال ، ثم اتقان دراسة أدب غربى واحد — على الاقل — من أجل توسيع النظرة وشحذ الحاسة وتجديد القيم .

وفى نهاية الكتاب يضع خاتمة جعل عنوانها « نظرة الى الامام » ، يلخص فيها أهم ما انتهى اليه من نتائج ، ويبين كيف نستطيع أن نستفيد الاستفادة العاقلة الحكيمة من تراثنا الفنى القديم ، وما ينتظر مستقبل الشعر العربى من وراء هذه الاستفادة .

هذا عرض سريع لمنهج الدكتور النويهى فى دراسة الشعر الجاهلى وتقويمه ، وهو عرض لا يعطى — فى حقيقة الامر — صورة كاملة أو دقيقة لهذا الكتاب ، فعلى الرغم من أنه لم يتناول بالدراسة سوى تسع قصائد فقط من تراثنا الجاهلى الضخم ، فقد استطاع الدكتور النويهى — فى براعة فائقة — أن ينفذ من وراء هذه القصائد التسع الى كثير من القضايا الخطيرة فى تاريخ الشعر الجاهلى ، وأن يثير طائفة كبيرة من المسائل البالغة الاهمية فى حياة هذا الشعر ، وحياة المجتمع الذى أنتجه . وببساطة نستطيع أن نقول ان هذا الكتاب يدفعنا الى أن نعيد التفكير فى كثير من قضايا العصر الجاهلى ومسائله ، لأنه يقدم لنا منهجا ثوريا جديدا فى دراسة هذا العصر .
وبحق يقول الدكتور النويهى اننا فى حاجة شديدة الى أن نعيد النظر فى جميع الاحكام الرائجة فى تاريخنا الادبى ، وأن نخضعها لمنهج فى البحث أكبر دقة » (ص ٢٥٣) ، وذلك لان الحقيقة المحزنة فى تاريخنا الادبى أنه « لا يزال غاصا بالاخطاء والاوهام والاكاذيب وانصاف الحقائق » ( ص ٢٥٤ ) .

وفى ظنى أن خير ما فى هذا الكتاب — هما هاتان الميزتان اللتان أشرت اليهما فى صدر هذه الكلمة ، وهما الجرأة المتحررة فى ابداء الرأى ، والحماس الانفعالى فى عرضه . وهما ميزتان أرحب بهما أشد الترحيب فى دراسة تراثنا القديم ، لاننا — من ناحية — فى حاجة الى شىء غير قليل من هذه الجرأة فى دراسته تعيد تقويمه وتضعه موضعه الصحيح ، ولاننا — من ناحية أخرى — فى حاجة الى شىء غير قليل أيضا من هذا الحماس الذى يعيد الى شبابنا ايمانهم به ، بعد أن أخذوا ينصرفون عنه فيما يشبه اليأس الى الادب المعاصر القريب الى حياتهم ونفوسهم وأذواقهم ، ايثارا منهم للعافية والسلامة ، واطمئنانا الى الضرب فى الارض السهلة اللينة . ومن هنا كنت أشد ميلا الى التغاضى عن تسجيل تلك المبالغة المسرفة أحيانا فى تطبيق الدكتور النويهى لمنهجه ، وذلك لسبب بسيط جدا ، وهو أن هذه المبالغة ليست سوى نتيجة طبيعية لتلك الجرأة وذلك الحماس ، وهما ميزتان أرانى أشد حرصا على تسجيلهما ، وان يكن من الحق أن هذه المبالغة تطغى عليها براعة نادرة وقدرة موفقة فى اختيار النصوص ، واحساس مرهف شديد الرهافة بما تتضمنه هذه النصوص من معان وأفكار ، وما يحتجب خلفها من ايحاءات ودلالات ، وذوق شديد الحساسية لألفاظها وتراكيبها ، بل لحروفها أيضا . وهى وسائل

أعانت عليها خبرة شخصية واسعة بالحياة فى مصر وخارج مصر ، وتمثل دقيق للحياة الجاهليه بطبيعتها الصحراوية ، ومثلها الخلقية ، وقيمها الاجتماعية ، ونماذجها البشرية • وعلى سبيل المثال لا يسعنى الا ابداء اعجابى الشديد بهاتين الدراستين المتعتين حقا لعينية الحادرة وميمية علقمة ، ففى هاتين الدراستين يرتفع الدكتور النويهى الى القمة فى تطبيق منهجه الذى يتجلى فيهما فى أبهى صوره وأشدها اثارة للاعجاب •

ولكنى ـ من الوجه الآخر للصورة ـ لاأكتم انكارى لدراسه معلقة الأعشى • وفى ظنى أن الأعشى قد ظلم بهذه الدراسة ، ولو قد بعث الأعشى حيا نحاسب الدكتور النويهى عليها حسابا عسيرا !! ومهمايحاول الدكتور النويهى اقناعنا بأن الأعشى كان يحاول فى هذه القصيدة فن التقليد الساحر Parody ، أو أنه كان يعدد فيها فن النسيب الشاكي الحزين بقصد الفكاهة والهزل ، أو أنه كان يتخذ منها وسيلة لامتاع رفاقه بمداعبة مضحكة ، فاننى أجد فى نفسى شيئا كثيرا من التردد فى تقبل هذه الفكرة • فليس فى القصيدة ذلك الحزن المتكلف لغرض الدعابة والمفاكهة الذى يراه الدكتور النويهى فيها ، والذى أقام على أساسه تصوره لها ، بل ليس فى القصيدة أى احساس بالحزن على الاطلاق ، ومن التكلف المسرف فى الشطط أن نظن أن حديث الوداع فى صدرها يصدر عن عاطفة حزينة ، فهو ـ فى الحقيقة ـ صادر عن عاطفة الحسرة ••• الحسرة على تلك المتعة اللذيذة التى أفلتت من بين يدى الشاعر الحسى النهم • وهى حسرة صدر عنها ذلك التمثال الجميل الذى صنعه الأعشى لجسد صاحبته الجارية الاجنبية فى حسية مسرفة لا نكاد نخطىء الاحساس بها ، تتجلى فى أقوى أوضاعها فى ذلك البيت الصارخ الذى يقول فيه :

نعم الضجيع غداة الدجن يصرعها
للذة المرء لا جاف ولا تفل

ولو اننا أخذنا بوجهةنظر الدكتور النويهى فى القصيدة لبدت لنا تلك الابيات الاربعة الجميلة التى يشبه فيها الشاعر طيب رائحة صاحبته بروضة معشبة خضراء من رياض الربى ، يهطل فوقها المطر ، ويضاحك نبتها الاخضر شعاع الشمس ، غريبة منكرة وسط هذا الجو الهازل• وهى مسألة أحسها الدكتور النويهى بوضوح ، وحاول بمهارته المعهودة الافلات منها ، ولكنه ـ مع ذلك ـ كشف عن احساسه بقلق الابيات وسط الصورة التى رسمها للقصيدة ، فادعى أن الاعشى ترك هزله وتهريجه فجأة ليرسم لطيب رائحة هديرة صورة فى ذروة الفتنة والانعاش (ص ٨٣٨)• أما تلك الابيات العابثة التى تأتى بعد ذلك ، والتى يتحدث فيها الشاعر عن تلك العلاقات المتشابكة بينه وبينها وبين غيره وغيرها ، فهى ليست دليلا على أن « الحكاية مزاح فى مزاح أو تهريج فوق التهريج » ، وانما هى ـ فى رأيى ـ دليل على أن القصيدة لا تصدر عن عاطفة حزينة ، وانما تصدر عن تلك الحسية النهمة التى عرف بها الأعشى فى حياته وشعره ، فالأعشى هنا يرسم صورة لطبقة القيان الاجنبيات التى كان متصلا بها ، غارقا الى أذنيه فيها ، وكأنه يمهد بهذا لحديث الخمر الذى سينطلق اليه بكل قوته وعنفوانه بعد ذلك ، فهذه الابيات ليست ـ فى حقيقتها ـ سوى صورة من عربدة السكارى وتخليط المخمورين • ومن هنا تبدو القصيدة فى صورتها الصحيحة ووضعها الطبيعى، لا تقليدا ساخرا للنسيب التقليدى الحزين ، ولا تهريجا من تهريج شعراء « البارودى » ، وانما صورة حسية مرحة لحياة الأعشى بين طبقة القيان الاجنبيات وما يدور فى جوها من لهو وخمر وعبث وعربدة وتهالك على اللذة وكفر بقيم الحب المترفعة الكريمة •

ومنهذا الوجه الآخر للصورة أيضا أخالف الدكتور النويهى فى موقفه من أبيات معلقة امرىء القيس التى تنسب لتأبط شرا ، والتى تبدأ بقوله :

وقربة أقوام جعلت عصامها
على كاهل منى ذلول مرحل

ففى رأى الدكتور النويهى أن هذه الابيات

صحيحة النسبة الى امرىء القيس على أساس انه مر فى حيــاته بفترات كان فيها شريدا معدما (ص ٢٧٤) • والمسألة الحاســمة فى الموقف هى : هل هذه المعلقة من نتاج الفترة التى تصعلك فيها امرؤ القيس أم أنهـا من نتــاج الفترة التى سبقتها ، والتى كان يحيا فيها حيــاته اللاهية المستهترة المعروفة ؟ من الواضح أن الصــورة التى ترسمها المعلقة من أولها الى آخرها هى صــورة فتى ارستقراطى من فتيان العرب المفتــونين بمطاردة المرأة من ناحية ومطــاردة الوحش من ناحيــة أخرى ، وليس فيها كلها أى ظلال للصعلكة والتشرد• ومن هنا كنت لا أتردد فى أن أدعى أن هذه المعلقة من نتــاج الفترة التى سبقت تصعلك امرىء القيس • ومن هنا أيضــا تبــدو هذه الابيــات قلقة نابيه فى موضعها من المعلقه ، لأنهــا تمثل ــ فى الحقيقة ــ انحرافا ، بــل انكســارا ، فى خط الشخصية المطرد فى استواء واستقامة طوال المعلقة • فهذه الابيات عنـــدى ــ بدون شك ــ لتأبط شرا الشاعر الصعلوك ، وقد رجحت فى دراستى للشعراء الصعاليك أنها من قصيدة ضائعة لتأبط شرا احتفظ « لسان العرب » بطائفة غير قليلة من أبياتها • ( انظر : الشــعراء الصعاليك فى العصر الجاهلى ص ١٦١ ــ الهامش رقم ٢ ) •

ومن هذا الوجه الآخر للصورة أيضا أنظر الى القصائد التسع المختارة من الشعر الجاهلى، فالمح من بينها قصيدة تبــدو غريبة بينها ، لانها ــ ببساطة ــ قصيدة اسلامية ، وليست من الجاهلية فى شىء ، وهى عينيه أبى ذؤيب الهذلى • ومن الحق أن أبا ذؤيب من الشعراء المخضرمين الذين أدركوا الجاهلية والاسلام ، وكان من الممــكن أن تكون قصيدته هذه من نتــاج حياته الجاهلية لولا أن الرواة متفقون على أنه قالها فى بكاء أبنــائه الخمسة الذين هلكوا فى وباء اجتاح مصر فى أثناء عودته من فتوح افريقية فى خلافة عثمان • ومعنى هذا أن القصيدة اسلامية خالصة نظمت فى خلافة عثمان • وأنا أعرف أن الدكتــور النــويهى يعرف ذلك ، فهو يسجل فى كتابه سنة ١٨ للهجرة تاريخا لنظم هذه القصيدة ، بناء على تعليقات المستشرق الانجليزى « ليــال » على قصائد المفضليات ،وان يكن المستشرق الالمانى « بروكلمان » فى كتابه «تاريخ الأدب العربى» يجعل تاريخ نظمها متأخرا بضع سنين عن هذا التــاريخ • وسواء أكان الصحيح ما يذكره «ليال» أم الصحيح ما يذكره «بروكلمان» فان الامر الذى لا شــك فيه أن القصيدة اسلامية وليست جاهلية • ولكن الشىء الذى لا أعرفه هو لماذا يستشهد الدكتور النــويهى بهذه القصيدة الاسلامية فى دراســة عن الشعر الجاهلى ؟ ولماذا يضعها بين مجموعة القصائد الجاهلية التى يدرسهــا ؟ وأنا أعرف انه من الممكن أن يقال ان القصيدة جاهلية فى روحها وطابعها واتجاهها العام ، ولكن هل نستطيع أن نتصور شاعرا قضى فى ظل الاسلام حوالى ربع قرن من الزمان لا يتأثر بالاسلام ولا يظهر هذا التأثير فى شعره ، وبخاصة فى موضوع كالرثاء يتناول مشكلة المصير التى الح القرآن الكريم على الحديث عنها فى كثير من آياته ؛ وبهذا يظل السؤال واردا: لماذا درس الدكتور النويهى هذه القصيدة الاسلامية فى كتاب عن الشعر الجاهلى وقد كان فى وسعه أن يجد قصيدة رثاء أخرى جاهلية يتخذ منها موضوعا لدراسته ؟ واذا كان الدكتور النويهى ــ وفقا لمنهجه الذى رسمه لنفسه فى هذا الكتاب ــ يتـــخذ من نصوص الشــعر الجاهلى مادة يستخلص منهـــا الظواهر الاجتماعية والفنية للحياة والشعر فى هــذا العصر فالى أى مدى نستطيع أن نطمئن الى أن ما استخلصه منهذه الظواهر يمثل العصر الجاهلى خالصا من أى مؤثرات اسلامية ؟

وبعد ، فكم كنت أتمنى لو قـدم الدكتور النويهى لدراسته هذه الخصبة الممتعة الجديدة الجريئة بمقدمة يدرس فيهــا دراسة مستقلة مفصلة الحروف وخصائصها الصــوتية قبــل الخوض فى دراسة عناصر الموسيقا الشعرية، وهى دراسة من اليسير القيام بها ، لان مادتها متوفرةبين أيدينا فيما قدمه لنا علماء القراءات القرآنية القدماء ، وما يقدمه علمــاء الاصوات المحدثون ، حتى يستطيع قارىء كتابه متابعة خطاه التطبيقية فى دراسة النصوص، بدلا من

تناثر الملاحظات الصوتية فى ثنايا هذه الدراسة التطبيقية .

ثم كم كنت أتمنى أيضا لو خفف الدكتور النويهى من شرح أبيات الشعر الجاهلى بالعامية المصرية ، وهو أسلوب من الشرح يبدو أنه مستريح اليه ، بدلالة الحاحه عليه فى هذا الكتاب وفى غيره من كتبه السابقة . فمثل هذا الكتاب فى جديته لا يقبل مثل هذا « التصابى » ، ثم انه لم يكتب للمصريين وحدهم ، وانما كتب للعرب جميعا . وربما صلحت هذه الطريقة فى الشرح الشفوى لقطاع محدد من الطلاب نحرص على الاقتراب من أذواقهم الصغيرة الناشئة بكل وسيلة ممكنة ، ولكنها لا يمكن أن تكون صالحة فى دراسة جادة مكتوبة للقارىء العربى فى أمة العرب العريضة الواسعة الممتدة من الخليج الى المحيط ، بل أيضا للباحثين الغربيين من المستشرقين الذين أصبحوا يهتمون الآن اهتماما خاصا بما يقدمه الباحثون العرب من دراسات . وهمسة أهمسها فى أذن الدكتور النويهى أعتقد أن فى الاجابة عنها حلا للمسألة ، وهى : لمن تقدم هذا الكتاب ؟!

وعلى كل حال ، فمهما نختلف مع الدكتور النويهى حول منهجه أو آرائه فى هذه الدراسة الخصبة الممتعة فان هذا لايمنعنا من الاعجاب الشديد بها ، والتقدير العظيم لها فهى دراسة جديدة حقا على دراساتنا الادبية ، وهى لهذا جديرة بأن تحظى باهتمام الباحثين فى تراثنا الادبى العريق الخالد . وحسبها أنها تلفت هؤلاء الباحثين الى وجوب اعادة النظر فى مناهج دراسة هذا التراث . وبحق مايقوله الدكتور النويهى عن دراسته : « ومهما يكن من قيمة دراستنا هذه فى ذاتها فنحن نرجو أن يكون فيها حافز يحفز باحثينا ونقادنا على تجديد نظرتهم الى تاريخنا الادبى واعادة تقويمه » (ص ٢٥٤) .




اذا كان ثمة اجماع على أن نجيب محفوظ قد بدأ ( بأولاد حارتنا ) مرحلة روائية جديدة تبلورت ملامح ميلادها عبر ( اللص والكلاب ) و ( السمان والخريف ) ثم تأكدت هذه الملامح وعمقت على الصعيدين الفنى والفكرى فى (الطريق) و (الشحاذ) و ( ثرثرة فوق النيل ) .. فاننى أستطيع القول بأن روايته الاخيرة ( ميرامار ) تمثل انعطافا بارزا فى هذه المرحلة الروائية . أو تعد ــ بصورة أخرى ــ بداية لمرحلة روائية جديدة .. وذلك لسببين رئيسيين .. أولهما أن نجيبا قد فرغ فى رواياته الثلاث السابقة ــ ( الطريق ) و ( الشحاذ ) و ( ثرثرة فوق النيل ) ــ من معالجته الروائية لمأساة الوجود الفردى بشتى تنوعاتها وبكل الهموم التى تطرحها . مؤكدا عبر هذه الروايات الثلاث بان الانسان محكوم عليه أو يعيش هذه الحياة برغم عدم توافقها مع أغلب أحلامه وأمانيه . وبرغم فشله خلال بحثه الطويل فى العثور على مطلق يهبه الحرية والكرامة والسلام (الطريق) أو يمنحه اليقين والحقيقة عبر لحظة الخلق اللائذة بسر أسرار الوجود ( الشحاذ ) أو يبرر له وجوده الفاقد للمعنى ويخلصه من ذلك التردى اللانهائى فى العبث (ثرثرة فوق النيل) .. ومؤكدا أيضا أن محاولة العثور على المعنى خارج اطار الواقع لابد أن يفضى الى الجريمة (الطريق) و (ثرثرة فوق النيل) أو يقود الى طريق مغلق لا يعد بافضل من الجنون (الشحاذ) .

وبعد أن فرغ نجيب فى رواياته تلك من معالجة ماساة الوجود الفردى ، واصلا عبرها الى هذه النتيجة ، بدأ فى ( ميرامار ) يوجه أدواته الروائية صوب قضية أخرى .. قضية الوجود الاجتماعى ذاته .. فالمأساة فى هذه الرواية ليست ماساة فرد ، ولكنها مأساة شرائح اجتماعية تصب فى مجرى واحد ، وقد أدى هذا الى موت أسلوب رواية البطل الواحد الذى سيطر على رواياته الاربعة ( اللص

والكلاب ) و ( السمان والخريف ) ـ و ( الطريق ) و ( الشحاذ ) (١) والذى بدأت مراسيم دفنه فى ( ثرثرة فوق النيل ) ليولد أسلوب روائى جديد يتوائم مع طبيعة هذا التغير المضونى .. فبعد أن كان للرواية بطل رئيسى تصب فى شخصيته كل شخصيات الرواية الاخرى ، فلا نعرف عن أى منها الا علاقتها بهذا البطل الرئيسى ومواقفها التى أثرت عليه أو شاركت فى صياغة مأساته .. أصبح لكل شخوص الرواية أهمية .. تكاد تكون متساوية ، حيث يساهم كل منوم بقدر ملحوظا فى تكوين أبعاد القضية التى تطرحها الرواية .

هذا هو السبب الاول ، أما السبب الثانى فوليد هذا السبب الاول وناتج عنه . ومن ثم فانه ينحت ملامحه من تباين هذه الرواية عن الروايات التى سبقتها فى وجوه عديدة . يطل هذا التباين من الوهلة الاولى عبر العنوان ( ميرامار ) الذى يمثل ارتدادا الى المرحلة الاجتماعية أهم روايات هذه المرحلة ( زقاق المدق ) و ( خان الخليلى ) و ( بين القصرين ) و ( قصر الشوق ) و ( السكرية ) .. وهذا ليس تغييرا عنوانيا فحسب ، ولكنه تغيير فى أسلوب البناء الروائى كلية .. فبعد أن كانت الرواية تدور داخل بطل واحد وترى كل الاشياء عبر حدقتيه وتقدم كل ما تريد أن تقوله من خلال تعميقها لمأساته ، أصبح المكان هو مرتكزها الرئيسى الذى تتناول من خلال اعتمادها على احتوائه لعديد من النماذج المتباينة موضوعها الرئيسى .

وقد أدى هذا الى اقتصار التركيز على حاضر اغلب الشخصيات وحده دون ماضيها . فنتف الماضى لا تطل الا للحظات عابرة بسرعة وبالقدر الضرورى الذى يكمل بعض الخطوط الناقصة فى بناء الشخصية أو يبرر لنا بعض مواقفها أو يظهر التناقض الصارخ بين حاضرها ذاك وبين ماضيها الذى كان . ومن هنا كان ضروريا أن يعتمد الكاتب على النقلات السريعة التى تقفز من القص العادى ، الى استنباط انفعالات الشخصية والغوص فى أعماقها ، الى استدعاء نتف من ماضيها بسرعة وبناء على تخطيط ذهنى يصل الى حد القسر فى بعض الاحيان، الى متابعة بعض لحظات حاضرها .. هذه اللحظات التى تشكل العصب الرئيسى للرواية ، فعبرها تقدم كل ما تريد أن تقوله ، ومن هنا أستطيع القول بأن التركيز على لحظات الحاضر هذه يعادل التركيز على شخصية البطل الواحد فى الروايات السابقة . فهدف كل النقلات المتعددة هو تقديم هذه اللحظات حية متوهجة نابضة بالصدق والاقناع .. وقد تطلب هذا الاسلوب الجديد تقسيم الرواية الى أربعة أقسام ، يروى كل قسم واحد من من الشخصيات الرئيسية فى الرواية والتى يلخص كل منها شريحة تاريخية أو طبقية أو نفسية أو كلها معا .. مقدما الاحداث من وجهة نظره ومعلقا عليها فى آن . بالصورة التى يقدم بها دفقة رئيسية من الدفقات المتعددة التى تصب فى موضوع الرواية الرئيسى . والتى يبلور بها أحد أبعاد هذا الموضوع أو يصوغ بعض جوانبه. فلا نحس مثلا باستبسلام عامر وجدى لاحساسه بالضياع والزوال الا باعتباره واحدا من وجوه المأساة العامة التى تقدمها الرواية ، واعنى بها مأساة السقوط والضياع أو مأساة الوجود الاجتماعى لهذه الشرائح مجتمعة . بالصورة التى تجعل الرواية كلها انشودة رثاء عميقة وحزينة تحمل فى داخلها البذور الجنينية لأغرودة ميلاد لم تظهر بعد .

لكل هذا أقول ان (ميرامار) تشكل انعطافا هاما فى انتاج نجيب محفوظ الروائى فى المرحلة الاخيرة ، الى الحد الذى أعتبرها معه بداية لمرحلة روائية جديدة نتعرف على ملامحها الفنية والمضمونية عبر تناولنا النقدى لأحداثها .

تدور احداث الرواية داخل بنسيون ( ميرامار ) وتقدم الينا عبر احداق اربع من شخصياتها الاساسية عامر وجدى وحسنى علام ومنصور باهى وسرحان البحيرى .. هذه الشخصيات التى يجمعها البنسيون بصورة عرضية ولكنه يربط بينها برباط أعمق بكثير من مجرد الرباط المكانى ، فكلها شخصيات محكوم عليها بالسقوط أو الضياع أو انتظار الموت المتلكىء فى الطريق ، وكلها تنويعات على لحن تراجيدى واحد .. لا يفلت من هذا المصير سوى زهرة ، ولكن بعد ان يدركها جزء منه ... ويضم البنسيون كل هذه الشخصيات المتنافرة غالبا المتناحرة أحيانا فى رحابه لفترة ثم يرحل أغلبها عنه ، ويظل هو فى العمارة الضخمة الشاهقة التى تطالعك كوجه قديم يستقر فى ذاكرتك فانت تعرفه ولكنه ينظر الى لا شىء فى لا مبالاة فلا يعرفك » ( ص ٧ ) .. يظل متحصنا بمتاريس الزمن سادرا فى شبه ديمومة لا مبالية بالقياس الى الاقامة القصيرة العجولة المؤقتة لسكانه .. فمن هم يا ترى هؤلاء السكان .. عامر وجدى وطلبه مرزوق وسرحان البحيرى وحسنى علام ومنصور باهى بترتيب وفودهم الى البنسيون ثم هناك ايضا ماريانا صاحبته ومديرته وزهرة خادمة البنسيون وبؤرته التى ينصب عليها احتمام الجميع بصورة او باخرى .

فى هذا البنسيون الغريب تتشابك مصائر هذه الشخصيات كلها وتتعقد العلاقات بينها ... تجمع الارض الطبقية المشتركة بين طلبه مرزوق وحسنى علام ، وتوحد هذه الارض نظرتهما الى زهرة . أولهما يتنبأ ـ بل يتمنى ـ بانه سيراها فى العام القادم فى الجنفواز او مونت كارلو ويستدعيها الى حجرته وهو شبه عار لتدلكه . بينما يراها الآخر فى تصوارته زينه لاى شقة يستاجرها فى المستقبل، تمارس مهنة ست البيت مع الاعفاء من متاعب الحمل والولادة والتربية، فهى جميلة وسوف تروضها حقاره أصلها على تحمل نزواته وغرامياته اللامحدودة .. كما تجمع الاهتمامات الفكرية بين عامر وجدى ومنصورباهى فثانيهما امتداد للاول بصورة من الصور . ولذلك تتوحد ايضا نظرتهما لزهره حيث يحددها العطف والفهم والحماية والتمنيات الطيبة . أما سرحان فانه يظل نسيجا وحده ، فى موقفه من زهره ومن الآخرين . وكما تجمع بعض الأشياء المشتركة بين بعض الاشخاص تساهم الاشياء الخاصة والمتنوعة فى صياغة خريطة العلاقات المتشابكة بين هذه المجموعة ككل ..

تلك الخريطة المعقدة التى أسفرت فى النهاية عن السقوط والضياع والخيانة، وعن بقاء البنسيون خاليا أو شبه خال فى نهاية الرواية.. وحتى نتعرف على أبعاد هذه الخريطة المعقدة علينا أن نتناول خيوطها خيطا خيطا .. ولنبدأ بعامر وجدى لنطل عبر حدقتيه العجوزتين على هذا البنسيون الغريب وما يدور فيه .

(١) عامر وجدى

يبدأ الجزء الاول فى الرواية ، والذى يحكيه لنا عامر وجدى بحنين جارف الى الأسكندرية يطل علينا منذ أول كلمة « الاسكندرية أخيرا . الاسكندرية قطر الندى. نفثه السحابه البيضاء . مهبط الشعاع المسول بماء السماء . وقلب الذكريات المبللة بالشهد والدموع » ليقدم لنا ليس فقط احساسه العميق بالاسكندرية وحنينه الى البلد الذى شهد أيام طفولته ، ولكن أيضا ظلالا من الايحاءات التاريخية والرمزية التى ستسفر عن بقية وجهها بعد قليل . عاد عامر وجدى الى الاسكندرية بعد ما تنكرت له الدنيا بصورة غريبة .. لا زواج ولا أبناء ولا حتى عمل . لا شىء سوى المصران الغليظ والبروستاتا .. عند ذاك نادته الاسكندرية مسقط رأسه وها هو يلبى النداء . فمن أى شىء تكشفت له الاسكندرية أخيرا هاهى ماريانا تختار له الحجرة رقم (٦) فى الجناح البعيد عن البحر ، آخر حجرات البنسيون ولكنها لا تقل فى شىء عن الحجرات المطلة على البحر، مستوفية لحاجتها من الأثاث والمقاعد المريحة ذات الطابع القديم، لايعيبها شىء الا أن جوها يسبح فى مغيب دائم» ( ص ١٢ ) .. ليس له اذن سوى هذه الحجرة السابحة فى مغيب دائم بالرغم من أن بقية الحجرات المطلة على البحر خالية والتى اقام فى كل منها صيفا او كثير فى زمن مضى .. ليس عليه الآن الا ان يقبع فى هذه الحجرة الأخيرة « يتذكر او يقرأ او يستسلم للنعاس » ( ص ١٣ ) فقد اعتزل العمل الصحفى « وانطوت صفحة تاريخ بلا كلمة وداع ولا حفلة تكريم ولا حتى مقال من عصر الطائرة» ( ص ١٦ ) .. ولكن من هو هذا العجوز الغريب الطاعن فى السن والذى سيشهد كل أحداث البنسيون ويحكيها لنا مقارنا بينها وبين الماضى كلما عنت له المقارنة ؟

ان عامر وجدى هذا هو الشخصية التى شاهدت مجد هذا البنسيون وعاصرت ميلاده .. لذلك فهو يقدم لنا ليس تاريخه فحسب ولكن ايضا كل أحداث عصره الحافلة .. فعامر وجدى واحد من الوجوه التى عاشت أحداث مصر الكبيرة بدءا من ثورة ١٩١٩ ورافق مجده ككاتب صحفى وطنى سنوات الازدهار التى عاشها سعد زغلول ، وشهد محنته عام ١٩٢٥ .. نفس العام الذى أضطرت فيه ماريانا الى فتح ( ميرامار ) بعد أن قتل ـ الكابتن ـ حبيبها الاول والأخير فى ثورة ١٩١٩ ، وبعد أن افلس زوجها الثانى ملك البطارخ وصاحب قصر الابراهيمية وانتحر . وقد قضى عامر وجدى فى كل حجرة من حجرات البنسيون ـ الوردية والسماوية والبنفسجية ـ المطلة على البحر صيفا . وها هو الآن يقنع بتلك الحجرة السابحة فى مغيب دائم بالرغم من خلو الحجرات الباقية . اختارتها له ماريانا وكأنما لتقرن ثانويتها وانعزالها فى آخر البنسيون بثانويته وانعزاله ابان الفترة التى تدور فيها أحداث الرواية . صحيح أنه كان أحد الوجوه المضيئة التى تطل على زمن الرواية من الماضى .. وصحيح أيضا أنه عاش حياة حافلة عامرة بالمجد والفاعلية .. الا انه يعيش الآن فى انتظار الزوال ، تأكله الحسرة أحيانا على الأيام التى ضاعت وعلى المذكرات التى نوى أن يكتبها لكنه لم يفعل ، حتى وهنت اليد وضعفت الذاكرة واضمحلت القوة وأصبحت كتابتها من الامانى العصية والمستحيلة معا . فهو لا يملك الآن سوى نتف مبعثرة عن «صحبة الشيخ على محمود وزكريا أحمد وسيد درويش وعن حزب الامة ما أعجبه فيه وما نفره منه ، عن الحزب الوطنى بحماساته وحماقاته . والوفد بثورته العالمية الخالدة . والخلافات الحزبية التى قوقعته فى حياد بارد لا معنى له . الأخوان الذين لم يحبهم . والشيوعيون الذين لم يفهمهم . الثورة ومعزاها امتصاصها للتيارات السابقة . غرامياته وشارع محمد على . موقفه العنيد من الزواج . ذكريات لوقيض لها أن تكتب لكانت عجبا » ( ص ٢٣ ) ولا يرافقه فى البنسيون من ماضيه ذاك سوى مرزوق بوجهه الكئيب . وبأشتات الذكريات المتنافرة التى يستدعيها وجوده أو توقظها حكاياته. هذه الذكريات التى ما عاد له غيرها فى عزلته التى حكم عليه فيها أن يسمع الغناء الافرنجى الدائم الذى لايفهمه. غناء بلغة غير لغته ولأناس غيره. والتى يتمنى فيها لو اخترع المخترعون جهازا يبادل المعتزلين الحديث والسمر فى هذه العزلة التى يرجو فيها « أن يكون المدخر من نقوده أطول من عمره » ( ص ٢٦ ) .. لا يجد سوى الذكريات التى تعزيه عن تفاهة حاضره الذى يهم الرواية أن تجسده فى أوضح صوره . والتى يجد فيها العزاء والسلوى .. يجدها فى تلقيب الزعيم له « بقلب الامة الخافق » .. وفى موقفه المتشدد من البشوات الذين استسلموا لاغراء حكومة اسماعيل صدقى فى مطلع الثلاثينيات وخرجوا على الوفد تحت ضغط أزمة بنك التسليف الذى أنشاه صدقى فى يوليو ١٩٣١ ، والذى جعل الخروج على الوفد عدوه الاكبر آنذاك شرطا لاستفادة الوفدين منه .. ويجدها فى خروجه من الوفد بعد أزمة ٤ فبراير ١٤٩٢.. وفى تحديه للقوة وايمانه الصلب بواجبه فى ايقاظ الشعب «والشعوب تستيقظ بالكلمات » ( ص ٢١٨ ) .. وفى كل هذه الاشياء الصغيرة يجد السلوى عندما تثقل عليه الوحدة فى الحجرة الخالية بعد الثمانين .. لكن هذه السلوى لا تتغلب أبدا على احساسه العميق بالفناء وعلى معاناته من الجحود فهو يسر عندما يعرف أن منصورا قد قرأ مقالاته سرورا يدل على عمق احساسه بالزوال والنسيان والجحود ( ص ١٥٠ ) ، ولا تتغلب أبدا على ندمه لانه لم يخلف كتابا ، ومن ثم فانه ينصح منصور باهى « احرص فى النهاية على أن تؤلف كتابا والا نسيك الناس كما نسونى ، لم يبق من الذين

لم يدونوا أفكارهم الاسـقراط » ( ص ١٦٠ ) .

عامر وجدى هذا يجد نفسه فجأة وبعد الثمانين ، وسط خضم أحداث عجيبة لادور له فيها سـوى دور المتفرج .. فبرغم اضطلاعه بدوروطنى بارز فى الماضى فان مجتمع ما بعـد الثورة يجد نفسه فى غير حاجة اليه. بل يكاد يلفظه بعد أن عجز عن العثور على عبارة تصلح لراكب طائرة كما قال له من « عينه الزمن الهازل رئيسا للتحرير » ( ص ١٤ ) .. وهو برغم ذلك مازال موجودا يحتـل مكانه فى البنسـيون وان كان مكانا ثانويا ويشارك أيضا فى بعض أحداثه .. فهو الذى استقبل زهره ، هو أول من استقبلها وحده فى غياب الجميع حتى ماريانا .. انشرح لها صدره ثم أحس فيها بشىء منه وارتاح لهذا التماثل بينهما « لقد هاجرت مثلهما مع والـدى من القـرية . واحببت القرية مثلها لكننى ضقت بالعيش فيها . وعلمت نفسى كما تود أن تفعل. ورميت مثلها بتهمة باطلة فقال أقوام اننى أستحق القتل . ومثلها فتنتى الحب والتعليم والنظافة والامل » ( ص ٦٩ ) .. وهو أيضا الذى وقف بجانبها ، حدب عليها وواساها وظل معها حتى النهاية .. بل اننا نحس به طوال الرواية يمارس معها نوعا من الأبوة وان كان فى سن جدها ..وزهره تحس هى الاخرى بأنها ابنته ،بل هى فى الواقع ابنته بوجه من الوجوه . ابنته بصلابتها وتمردها ورفضها للزيف ابنة الأجزاء التى قتلها الزمن فيه فمن خلالها بعثت تلك الأجزاء التى ما عاد فى طاقة الجسد الذى تجاوز الثمانين أن يحتملها .. وهى ليست بعثا لهذه الأشياء فحسب بل هى امتداد لها .. وتكاد تكون هذه الأبوة هى الفاعلية الوحيدة فى حياة عـامر وجدى الذى يعيش سنوات الانتهـاء معانيا من الوحدة والجحود والنسيان .. متمنيا أن يمن الله عليه بميتة رفيقه وان يبعث ذات يوم اذا يوم ما جمع منصور مقالاته فى كتاب .. ولننتقل الآن الى العجوز النقيض الآخر .. الى طلبه مرزوق الموضوع تحت الحراسة .

(٢) طلبه مرزوق

بالرغم من انه يصغر عامر وجدى بعشرين عاما ووفد بعده الى البنسيون، فانه يماثله فى الهرم ... وهذا هـو التماثل الوحيد بينهما ، فهما نقيضان فى كل شىء مختلفان منذ الأزل بدءا من المظهر الخارجى . فهو قصير بدين بينما عامر طويل نحيل . وهو تلميذ قديم للجزويت بينما درس عامر فى الازهـر . وكـان من المنتمين الى احزاب السراى بينما تنقل عامر بين الاحزاب الوطنية . هو شديد الكراهية للثورة وشديد العداء لها بينما يحبها عامر ويحس بانه مهد لمقدمها وانها امتصت حيرته ...هما اذن نقيضان فى كل شىء .. يقدمان الوجهين الابيض والاسود لمرحلة ما قبل الثورة . أكاد أقول انهما وجها العملة القـديمة المتلازمان أبدا المتنـافران دوما .. تعرف عنهما كل شىء تقريبـا فى وقت واحد وفى القسم الاول من الرواية . بل ونعرف كل شىء عن طلبه من خلال عامر وجدى ومن خلال عامر وجـدى وحده . فهما أول ساكنى البنسيون، بل هما الوحيـدان اللذان عرفاه من قبل .. ومن جديد يطلان عليه معا . ويرقبان معا احداثه دون مشاركة جدية فيها . غير أن موقفهما من هذه الاحداث مختلف بل ومتناقض . تناقضا يرتوى من تباين موقفيهما القديمين .

فقـد كان طلبه مرزوق من المنتمين لأحزاب السراى . وكان وكيلا لوزارة الاوقاف ومن الاعيان الكبار . يملك ألف فدان ويلعب بالمال لعبا .يجمع فى قلبه بين حب الرسول على الطريقة الدمرداشية وبين المندوب السـامى ( ص ٣٤ ) وينفـق عن سـعة على الفيتامينـات والهـرمونات والروائح والدهون ( ص ٣٤ ) تتلمذ فى مدرسة الجزويت ولذلك نراه مولعا بالاغانى الافرنجية التى تعذب عامر وجـدى والتى تتردد أصداؤها فى البنسيون معظم الوقت . وكان عشيقا قـديما لماريانا وهى لهذا حفية به . تنوه مرارا بانه كان محبها القديم . وهو يذكر هذا الحب القديم عندما تضيق به السبل بعد ما لم تعد له اقامة فى الريف.وجو القاهرة يصر على اشعاره بهوانه . عند ذاك فكر فى عشـيقته القديمة ، قائلا « لقد فقدت زوجها فى ثورة ومالها فى ثورة أخرى ، واذن فسوف يعزفان لحنا واحدا » (ص٣٢) .. وهما يعزفان بالفعل هذا اللحن الواحد .. ولكنه لحن الفشل والندم والخيبـة . فما عـادت فى طاقتيهما القـدرة على الفعل ، أى فعل .. وعندما يرغبـان فى تحقيـق التزاوج القديم الرامز للقاء العميق الدائم بين الاجنبى والعميل تكون النتيجة «فشلا مزريا ومضحكا معا» ( ص ٢٧٥ ) فما عادت الخصوبة تسير فى ركاب هـذا النـوع من اللقـاءات المحكـوم عليها مسبقا ، بعد ما تغيرت الظروف بشكل جذرى ، بالخيبة والفشل .. وهو لهذا يعزف لحنه المنفرد تحت وطـاة احساس دائم بالرعب والمراقبة لانه يعتقد أنه قد خسر أمواله ثمنا لكلتة عابرة . ومن ثم فانه يعيش فى رعب دائم من أن ترويحه عن نفسه أحيانا بالكلام قد يودى به بعدما وضعه تحت الحراسة أو تسبب فى ذلك . ويحلم بأن يسمح له بالسفر الى الكويت اذ يبدو أنه قد هرب اليها جزءا من ماله الذى يؤمن بأن الاعتداء عليه انما كان اعتداء على كون الله وسننه وحكمته ( ص ٣١ ) .. ولذلك فانه يحـول نقمته على الحاضر الى سـعد زغلول الذى داب على اثارة الاحن بين الناس والتطاول على الملك وتملق الجماهير ، فرمى فى الارض ببذرة خبيثة ما زالت تنمو وتتضخم كسرطان لا علاج له .. وحتى هذه النقمة التحويلية لا يصرح بها الا عندما يحس بانه فى مأمن من عيون الرقباء وآذانهم . أما فى الضوء فان الرعب الشديد يدفعه الى الثناء على الثـورة بالرغم من أنه يتعرض لأزمة روماتيزم كلما سمع ثناء على اجراءات قتله . ولذلك تستعر كراهيته لمنصور باهى منذ اللحظة التى قال فيها « انى مقتنـع بأن الثورة كانت أرفق بأعدائها مما يجب » (ص ٥٢) لتعانق توجسه الشديد منه عندما علم أن اخيه ضابط أمن كبير .. ولا يأمن جانب سرحان البحيرى بالرغم من احترام سرحان ومجاملته والتودد اليه وبالرغم من اشفاقه ـ سرحان ـ عليه عندما تودد الى الثورة ونوه بمآثرها. ذلك التنـويه المنافق الذى أكـد أن

الانسان برغم ابتكاراته وانتصاراته ما زال غارقا حتى أذنيه فى الحماقة والسخف ، بل انه يعتقد ان سرحان البحيرى أشدهم خطورة فقد انتفع بالثورة الى أقصى حد . ودعك من أسرة البحيرى التى لم يسمع بهااحد .. فهو يقيس الاشخاص بعراقة أسرهم ولهذا لا تنعقد صلة طيبة بينه وبين أحد غير حسنى علام ، آخر العنقود فى الطبقة الذاوية التى ينتمى طلبة اليها .. وحتى زهرة ، لا تفلت من دائرة حقده وكراهيته ، خاصة بعد ما فشل فى أن ينالها ،ولم يجد أمامه سوىتشويهها والسخريةمنهاوالتطيق الهازىء على افعالها كلما حانت له الفرصة .

هكذا يمضى طلبه أيامه الاخيرة فى البنسيون . لا يفعل شيئا اكثر من ان يتسلى على أحقاده متشبثا بيقينه الجازم بانه ليس ثمة ما يدعو أحد الى الالتصاق بالثورة .. ياكله الندم لتردد أمريكا فى الاستيلاء على العالم عندما كانت تملك وحدها القنبلة الذرية . فما يتوق اليه هو أن تحكمنا أمريكا عن طريق يمينيين معقولين ( ص ٢٧٧ ) لكنه يحس باستحالة حلمه هذا وبان الايام تباعد دوما بين هذا الحلم والتحقق . ومن ثم يحاول الهرب الى الكويت حيث تعيش هناك ابنته التى تزوجت من ابن أخيه الثرى ..ابنته التى ماعادت لها حياةفىمصر الثورة ، فلم تجد الا الكويت ملجأ اخيرا تواصل فيه نمط الحياة التى أجهزت عليها الثورة .. وتنتهى به الرواية وهو على حافة الجنون ، لن ينقذه منه الا ان تتاح له فرصة الهرب الى الفردوس المؤقت الذى يتمنى أن يواصل فيه حياته القديمة المحكوم عليها بالزوال ... ولننتقل الآن الى عجوز البنسيون الثالثة قبل أن تطل عليه أجيال الشباب .

(٣) ماريانا

هى صاحبة البنسيون العجوز وعشيقة طلبه مرزوق القديمة ، بل وعشيقة لكل الوجهاء من أمثاله فى الماضى .. تقبع دائما تحت تمثال العذراء وكانما تحتمى بها ، وفى ظلها تمارس مساوماتها وعهرها.. وبالرغم من انها يونانية فانها لا تمت لليونان بغير الاصول القديمة ، فلم تر أثينا مرة واحدة فى حياتها . بل لقد ولدت فى الاسكندرية . وهى تذكرنا بوجه الاسكندرية القديم ، وتملكها للبنسيون يشى بتاريخ الاسكندرية القديم من جهة ، وبالاصول الغربية للاستغلال الرأسمالى والمستغلين من جهة اخرى .. وهى عاقر برغم زواجها مرتين .. الاولى من كابتن انجليزى مات ابان ثورة ١٩١٩ ، قتله طالب من الطلبة الذين تخدمهم اليوم فى بنسيونها ، أما الثانية فمن ملك البطارخ الذى أفلس ذات يوم فانتحر .. واذا كانت الثورة الاولى قد أخذت زوجها فان الثورة الثانية قد جردتها من مالها المختزن فى الأسهم . تلك الاموال التى ربحتها ابان الحرب العالمية الثانية عندما أصرت على البقاء فى الاسكندرية برغم غارات الالمان ، وحولت البنسيون الى ماخور لضباط الامبراطورية المشهورين بالبذل والكرم .. وهى تعيش اليوم على دخلها من البنسيون وحده بعد أن تجاوزت الخامسة والستين ... تتشبث بأذيال الماضى القديم الذى لا يرتد أبدا . وعندما تحاول استعادته ليلة رأس السنة تمنى بخيبة وفشل ذريعين . لكنها تواصل الزهو القديم عندما يفد حسنى علام الى البنسيون .. ويتهلل وجهها عندما تعرف بنجاة فدادينه المائة وكانما النجاة لها ( ص ٥١ ) .. ونجاة أفدنة حسنى نجاة لها بحق ، فهما وجهى عملة واحدة ـ الاستغلال ـ يزدهران معا ويزويان معا .. ولهذا فهى تعامله بدهاء قوادة .. وبدهاء القوادة ذاك تعامل زهرة . فاما أن تبقى شريفة واما أن تعمل لحسابها ( ص ٥٩ ) .. وهى تتمسك بها بشدة حتى تحمل عنها كل أعباء البنسيون . لكن عندما ترى أنها أصبحت البؤرة التى اشتعلت حولها النيران فىالبنسيون ، وأصبحت الشخصية الرئيسية التى تدور حولها الاحداث ، تصر على أن تطردها منه ، معتقدة أنها بتخلصها منها ستعيد للبنسيون هدوءه القديم .. لكن هيهات .

أما مع منصور فانها تمارس لعبة جديدة .. لعبة الاعتراف أو تحقيق الذات عن طريق شفوى راويه له تاريخها ، نشأتها المنعمة ، أيام البشوات القديمة وأيام الحرب ، ثم فترة الانحدار .. انها امراة غريبة ومسلية ومرهقة ، أمرأة عند الزوال (ص ١٤٦) .. وهى فى حاجة ماسة الى هذه اللعبة لتحقق ذاتها ولو عن طريق شفوى بعدما !عجزتها الظروف عن تحقيقها بالاسلوب الذى تهواه.. انهاتثرثر كثيرا عن الماضىوتعيشفيه.. تستمرىء العيش فيه حتى لا تصحو على الواقع المؤلم الذى تحياه .. فتتشبث دوما باذيال ماض انصرم دونما رجعة ، تطلب سماع أغنية يونانية عن البنت فى سن الزواج .. ماما تسالها وهى تجيب معددة المزايا التى تتطلبها فى العريس ( ص ١١٧ ).. تحلم بهذا العريس الذى ينتشلها من وهاد الضياع والزوال ، ومنظرها وهى تستمع الى هذه الاغنية مغمضة العينين من الطرب منظر مؤثر حقا .. خلاصة مبكية مضحكة لحب الحياة .. واى نمط من الحياة ذاك الذى تتوق اليه .. انها تتوق لذلك النمط من الحياة الرخية البليدة دونها عمل ، والتى ما عاد لها وجود فى مصر الثورة. ومن ثم فانها تعيش مأساة الزوال والانحدار فى صمت . متحملة آلام الكلى والضغط التى تهون الى جانب الالام المستعرة داخلها بعد ما لم تعد الاسكندرية كما كانت فى الايام الماضية فالزبالة ترى فى طرقاتها الآن (ص ١٧) .. وعندما يقول لها عامر وجدى بانه كان لا بد أن تعود الاسكندرية الى أهلها تهتف بحده « ولكننا نحن الذين خلقناها » .. هذا الوهم الذى يسيطر عليها بأنها خالقة الاسكندرية التى تتنكر لها اليوم هو الذى يشعل النار فى داخلها ، لتعانى هى الاخرى من مأساة السقوط والضياع التى يدور فى فلكها عشيقها العجوز القديمطلبة مرزوق .. ولننتقل الآن الى الشبان الاربعة الذين شاركو بفاعلية فى صياغة أحداث الراية لنبدأ بزهرة .. أول الوجوه الشابة التى أطلت على أفق هذا البنسيون .

(٤) زهرة سلامة

هى الوجه النسائى الثانى والاخير لذى يطل على البنسيون اذا ما استثنينا الزورتينالعابرتين السريعتين

لكل صفيه من البغىوعليه المدرسه. وهى من احدى القرى القريبة من الاسكندرية ـ الزيادية‌بحيرة ـ فكل سكان البنسيون ليسوا من الاسكندرية عرفت البنسيون عبر زوراتها المتقطعة له بصحبة والدها الذى كان ياتى للبنسيون بالجبن والزبد والسمن والدجاج . واليه لجأت عندما ضاقت بها القرية حين أراد جدها أن‌يزوجها من عجوز ميسور . وقبل ذلك حاول زوج أختها ، بعد وفاة والدها ، أن يأكل أرضها لكنها زرعت الارض‌بنفسها. وفى هذه المرة لم تستطع الوقوف فى وجه اصرار الجد فهربت الى‌الاسكندرية .. وكان عامر وجدى أول من أستقبلها فى البنسيون ، فهو الوحيد ـ على الصعيد الرمزى ـ من بين العجائز الثلاثة الجدير باستقبالها ، وكان لها من البداية بمثابة الاب ولذلك أحبته وأفضت اليه بكل أسرارها ، وظل هو يكرر دعاءه لها بأن يحفظها الله طوال الرواية .

وبمقدم زهرة دبت الحركة فى البنسيون .. فوراءها ومن أجلها جاء سرحان ، وبعده جاء حسنى علام ثم منصور باهى ، وحولها ، بصورة أو بأخرى ، دارت شبكة العلاقات المعقدة بين كل نزلاء البنسيون .. ومن الوهلة الاولى سنحس من شخصيتها القوية وكلماتها المحددة الواضحة التى لا تتلاءم أحيانا مع‌مكوناتها‌الشخصية بأن الرواية تحمل زهرة دلالات رمزية عديدة ما تلبث أن تومىء بها بين لحظة واخرى كلما عنت لها الفرص ... ايماءات تصل فى بعض الاحيان الى حد الافصاح « ولمحت زهرة فقلت لنفسى انها ممثلة‌الثورة الاولى ، وتذكرت كيف دعت لها أمامى مرة وكيف لفحنى صدق‌الدعاء وحماسة البرىء » ( ص ٢٢٥ ) .. والرواية لا تتعارض معها فحسب ، ولكنها تجعلها محورا لأحداثها . وتقود القارىء الى تحديد موقفه من الشخصيات المختلفة طبقا لموقف هذه الشخصيات منها .. وهى من الوجهة الانفعالية تصلح لذلك ، لأنها الفتاة المسكينة المظلومة المكسورة الجناح المحتاجة للحماية من تلك الطيور الجارحة التائقة للانقضاض عليها .. لذلك فانها ـ الرواية ـ تتعاطف مع عامر وجدى لموقفه الأبوى منها ، وتحب منصور باهى لاحساسه العميق بها،وتمج كل من طلبه مرزوق وحسنى علام لزرايتهما بها وظنونهما المريضة فيها ، وتحتقر سرحان لتغريره بها وخيانته لها وموقفه الجبان منها .

وقد يبدو من الوهلة الاولى أن‌هذا الموقف يجنح بالرواية بعيدا عن الصدق الفنى والموضوعى معا . وأن الكاتب يحمل شخصية فلاحة حلوة جاهلة أكثر مما تحتمل ، لكن النظرة الفاحصة التى تتعمق الرواية ككل قد تشجب هذه الأفكار الأولى . فعلى صعيدى كل من الحدوتة الظاهرية المباشرة والبناء الفكرى الكامن وراء جزئياتها سنجد أن موقف زهرة والموقف منها مبرران الى حد ما . فهى على الصعيد الأول تملك بذرة شخصية متمردة‌عركها‌الحقل والسوق معا . تنتزع أرضها من زوج أختها لتزرعها بنفسها . ثم تتمرد على تلك الزيجه القاسية وتهرب الى المدينة. زادها فيها حديث أبيها القديم لها عن كل شىء فيها ( ص ٥٧ ) ثم تحذيرات عامر وجدى ونصائحه‌ودعاؤه الدائم لها « فليحفظك الله » ، ومن ثم فليس غريبا ان تذود عن شرفها بعناد بغل وصلابته . وليس غريبا أيضا أن تقع فى أحابيل كلمات سرحان البحيرى المعسولة وأن تصون خلال مغامرتها معه‌عفافها .. أما على‌الصعيد الآخر فان جذورها القروية التى‌حمتها من السقوط‌هى التى تهبها هذا الثراء بالدلالات .. تلك الفلاحة الحلوة الجاهلة الحالمة بالتعليم والنظافة والأمل ، والتى يبرر جمالها الرائق القوى الوديع ولع الجميع بها تهافتهم عليها ورغبة الشبان منهم بها .. كل يفكر فيها بالطريقة التى تتوافق مع رؤاه وتصوراته ..وحتى بائع الجرائد محمود العباس الراغب فى توسيع آفاقه بشراء مطعم‌بنايوتى، يتوق هو الآخر الى الاستيلاء عليها لانها أدركت أنها ستعود معه الى مثل حياة القرية التى‌هربت منها (ص ٧١) والتى صارعت بمرارة حتى لا تعود اليها «لن أرجع ولورجع الأموات».

وتعمل زهرة فى البنسيون لتعيش من عرق جبينها .. خادمته فى الظاهر لكنها تتربع فى الواقع على عرشه ، تقف مليئة بالثقة كمعدن غير قابل للكسر . فهى الوحيدة التى تنجو من ماساة السقوط والضياع التى تلتهم كل ساكنيه . وهى الوحيدة التى‌تخرج فى نهاية الرواية اكثر نضجا واكثر قوة مما كانت عليه فى بدايتها . وهى الوحيدة التى « لم يضع وقتها سدى فان من يعرف من لا يصلحون له فقد عرف بطريقة سحرية الصالح المنشود» (ص ٢٧٩) .. هى الوحيدة التى‌تخرج من البنسيون أشد صلابة مما دخلته واكثر وعيا . بعد استفادتها من كل الصراعات التى دارت حولها والتى شاركت فيها . فهى مدهشة وذكية وقوية ( ص ٤٠ ) جميلة ولكنها خفير ذو قبضة حديدية ( ص ١١٠ ) « فى سن طالبة جامعية وكان ينبغى ان تكون كذلك » كما يرى منصور ( ص ١٤١ ) اما سرحان البحيرى فانها تذكره بموسم جنى القطن فى قريته ويراها « فلاحة بعيدة عن منبتها . غريبة فى بنسيون . كالكلب الضال الامين فى سعيه وراء صاحب » ( ص ٢٠٦ ) .. انعشت قلبه من الوهلة الاولى .. انعشته بعد ان مل صفية بل قرف منها ، وعانقت الشهوة فى داخله الحب فنصب حولها الشباك وبعد قليل احس بأن الصنارة قد نشبت فانتقل وراءها الى البنسيون . فازدهر الحب بينهما . لكنها ادركت انه ينظر اليها من فوق كالآخرين (ص ٢٣٠) فقررت أن تتعلم ، وواصلت الدروس بهمة وعزيمة خارقة..ورفضت ان تتزوج به زواجا عرفيا . بل لقد داست على قلبها عندما علمت بخداعه لها . وبصقت فى وجهه ولطمته عليه بقوة مذهلة ( ص ٢٥٥ ) بعد ان عرفت أن مدرستها قد اختطفته منها.

ورغم كل ذلك لم تضعف ، بل خرجت من هذه التجربة المحنة وهى مازالت مصرة على مواصلة تعليمها عازمة على تحقيق ما تريد .. أن‌تتعلم وتعمل وتجد ابن الحلال الجدير بها . فغايتها المنشودة هى العثور عليه كما يقول عامر وجدى ( ص ٢٧٤ ) وهو موجود الآن فى مكان ما ولعله يتحين اللحظة السعيدة المناسبة .. أما هى فقد عرفت من لا يصلحون لها وبالتالى فقد عرفت بطريقة سحرية الصالح المنشود .. وتتركها الرواية بعد أن

انضجتها الايام الاخيرة اكثر مما انضجتها اعوام العمر جميعا.. تتركها وهى عازمة على الرحيل فى الصباح ، قائلة بثقة انها ستكون احسن مما كانت هنا ( ص ٢٧٨ ) وعامر وجدى يحمد الله على ذلك مؤكدا « لن أنساك ماحييت أبدا » فمن أجلها عاش وحتى يراها بهذا النضج فنيت حياته .. تتركها الرواية بعد أن تاكدت من ان كل النماذج التى ضمها البنسيون لا تصلح لها .. لا سرحان البحيرى ولا حسنى علام ولا حتى منصور باهى، فقد رفضت الزواج منه عندما عرض عليها ذلك ، رفضته بحزم .. لتواصل مزودة بهذه الخبرة التى اكتسبتها من المدينة فوق ما اكتسبته من القرية حياتها الجديدة .. ولننتقل الآن الى الشبان الثلاثة الذين تاق كل منهم الى الاستيلاء على زهرة بأسلوبه الخاص .. ولنبدأ بآخر العنقود فى الطبقة الاقطاعية الذاوية .. لنبدأ بحسنى علام .

(٥) حسنى علام :

هو راوى القسم الثانى من الرواية بالرغم من وفوده الى البنسيون بعد سرحان البحيرى الذى تاخر قسمه الى نهاية الرواية حتى يساهم توقف القص فى الأقسام الثلاثة الاولى على خبر مصرعه فى جذب انتباه القارىء وخلق درجة من التوتر فى متابعة الاحداث.. ويبدأ القسم الذى يرويه حسنى بتقديم ملامحه الداخلية بعد أن تعرفنا من قبل على أهم ملامحه الخارجية .. المائة فدان والمشروع الذى يرغب فى انشائه.. يبدأ هذا القسم منذ اللحظة الاولى فى تجسيد تلك اللامبالاة القناعية التى تخفى سعار الغضب والقرف والاحساس بالضياع ... يبدأ فى تجسيد ذلك من السطر الاول «فريكيكو لا تلمنى .. وجه البحر أسود محتقن بزرقة . يتميز غيظا . يكظم غيظه . تتلاطم امواجه فى اختناق . يغلى بغضب ابدى لا متنفس له ... يضطرم بباطن محشو بأسرار الموت ونفاياته » ( ص ٨٧ ) .. ليس مايراه حسنى من شرفة سيسيل بهذه الصورة وجه البحر، ولكنها صورة لأعماقه المضطربة بالغضب والاختناق والاحساس بالضياع . بعد أن عرفته مرفت قريبته الحمقاء ذات العيون الزرق التى قررت أن تختار عريسها على ضوء الميثاق بقولها « غير مثقف والمائة فدان على كف عفريت » ورفضت عرضه عليها بالزواج فطار صوابه .. أيقظه هذا الرفض على واقعه الدامى ، ملقيا فى وجهه بذلك السؤال البسيط الغريب .. ما قيمة الارض الآن ؟ ذلك السؤال الذى يحاول دون جدوى أن يزيحه بعيد لكنه ما يلبث ان يعود ملحا فى صورة جديدة « فريكيكو . لا تشغل بالك باشياء تافهة . الخطأ أننى صادقت زمنا عدوا وانا احسبه صديقا. ولكنى سعيد بحريتى . لقد قذفت بى طبقتى الى الماء والقارب يميل الى الغرق . ولكنى سعيد بحريتى . لاولاء عندى لطبقة او وطن او واجب . ولا أعرف عن دينى الا أن الله غفور رحيم » ( ص ١٠٩ ) .

هذا الكائن الغريب الذى قذفت به طبقته الى الوجود وهى تتحشرج بانفاسها الأخيرة لا يشعر بالولاء لهذه الطبقة التى تلفظ آخر أنفاسها بين يديه . انه على حد تعبير منصور باهى جناح من النسر المهيض . لكنه جناح ما زال يرفرف ولا يخلو من قدرة على الطيران. وينقم هذا الجناح على الجسم الذى شاخ ينقم على هذه الطبقة التى أنجبته « ثورة . لم لا . كى تؤدبكم وتفقركم وتمرغ انوفكم فى التراب يا سلالة الجوارى . انى منكم وهو قضاء لاحيلة لى فيه » ( ص ٨٧ ) بل انه يعتزم ان يقطع أسبابه بهذه الطبقة نهائيا. وان يبحث عن مشروع يستثمر فيه امواله بالاسكندرية عازما على ألا يعود لطنطا « لا ليقبض نقودا او يبيع ارضا فلتذهب بذكرياتها الى الجحيم » ( ص ٩٦ ) .. فلا ولاء عنده لهذه الطبقة . ولا ولاء عنده لوطن . فهو يرى أن اغلب مواطنيه الاعزاء يخدمون فى جهة ويعملون لحساب جهة اخرى ( ص ٨٩ ) .. ولا ولاء عنده لواجب، بل لا احساس لديه بالواجب أصلا . منذ الطفولة الناعمة المدللة التى حرص عمه على أن يوفرها له لانه لم ير امه وتركه أبوه وهو فى السادسة .. ولم ينفعه زجر اخيه ولا تأنيبه المستمر له على هروبه من المدرسة وفشله فيها. لذلك فهو يكره سيرة الشهادات . ويشعر باستعلاء فارس تركمانى يعيش بين رعاع . صقل الحظ بعضهم . نفس الحظ الذى ينفخ شمعته لتنطفىء ( ص ٩٩ ) .

وهو يحس احساسا عميقا بذبالة هذه الشمعة الموشكة على الانطفاء . ولا يجد أمامه من سبيل غير استنفاد كل وهجها قبل ان تنطفىء . فيزور ما يسميه بمراكز الاشعاع الاصيلة ، ويعنى بها المواخير وبيوت القوادات . معتبرا جميع النساء حريما متنقلا لمزاجه بعد ما رفضت مرفت الزواج منه ففضل أن يبقى عازبا الى الابد لا يرتطم من جديد بلفظة (لا) .. معتقدا أنه ينفث عن غضبه الكظيم باغراقه التام فى الجنس واخراجه اللسان للدنيا ومن عليها .. لكن الملل ما يلبث أن يزحف فوق هذه الحياة ، فما اضيق الاسكندرية فى عينى سيارة مجنونة.. يمر فيها كالهواء ولكنها انقلبت الى علبة سردين . « الليل يتبع النهار فى اصرار غبى ولكن لا شىء يحدث على الاطلاق . ورغم أن السماء تتزين كل يوم برداء ، والطقس كالبهلوان لايمكن التنبؤ بحركته التالية، والنساء يقبلن فى الوان لا حصر لها . فلا شىء يحدث على الاطلاق . السكون فى الحقيقة قد مات وما هذه الحركات الا الانتفاضات الاخيرة التى تند عن الجثة قبل السكون الابدى » ( ص ١٢٢ ).. برغم كل هذه الغزوات النسائية القاصرة على مواخير الدعارة يلاحقه الموت والضياع . ويمر الوقت دون خطوة جدية يخطوها لتحقيق مشروعه. برغم الحاح ماريانا عليه فى شراء مقهى ( الميرامار ) . فالاجانب يصفون اعمالهم ويرحلون وعليه ان يرث بصورة او باخرى فلولهم المنهارة .. وهو بالفعل يرث أحد هذه الاشلاء عندما يشترى الجنفواز بعد ان تؤكد له صفية انه ملهى ممتاز . صيفه مضمون وبقية العام مضمونة كذلك بفضل الليبيين الذين يفدون اليه محملين بنقود البترول . وينتقل من البنسيون للاقامة مع هذه البغى التى ورثها عن سرحان البحيرى . ينتقل

للاقامة معها بعد ان اشترى الجنفواز، واحس بأن معالم الطريق قد وضحت امامه فلا يعبأ بموت سرحان • فليمت من يموت وليعش من يعيش • فكل ما يهمه ان يحى ليلة جنونية حتى الصباح فى آخر يوم فى السنة • فليعش هذه الليلة الجنونية الطويلة قبل ان تهب نفخة ريح تطيح بذبالة الشمعة الموشكة على الانطفاء •

وبناء على هذه الحياة تتحدد خريطة علاقاته فى البنسيون • ومن ثم نجد ان أواصر العلاقة لا تقوم الا بينه وبين طلبة مرزوق الذى يصر دائما على تسميته بطلبة بك •• فهو «الشخص الوحيد الذى يضمر له حبا واحتراما• وهو يقوم امام عينيه كتمثال اثرى لملك قديم دالت دولته وولى زمانه ، ولكنه يحتفظ بكافة مزاياه الذاتية » ( ص ١١٨ ) ••• اما بقية شخوص البنسيون فلا تقوم بينه وبين اى منهم علاقة تذكر ••• اللهم سوى احترام ماريانا الزائد له ونفاقها اياه • وهى فى الحقيقة لا تحترمه هى بل تحترم فيه ماله وطبقته وتريد مشاركته مشروعة •• وهو يبادلها ايضا هذا الاحترام ولكنه يضرب بنصائحها عرض الحائط •• اما زهرة فقد حسب أنها ستقع فى غرامه منذ اول نظرة•ولذلك طار صوابه عندما لم تستجب لمداعباته التى تحولت الى توسلات ما لبثت ان رفضت أيضا بازدراء واضح ، فاشعلت اعماقه بالغيظ « فى سراى علام بطنطا عشرات من امثالك الا تفهمين ؟ امن ترين ترين ثقافتى دون الكفاية ياروث الجاموسة » ( ص ١٠٣ ) •• ولا يفلت عامر وجدى من هذه الكراهية «الواقع اننى لا احب قلاوون الصحافة ، وهيهات ان أوفق على خير ما دمت أصبح على وجهه » ( ص ١١٦ ) •• وهو يكره منصور أيضا برغم عدم احتكاكهما معا • ولا عجب ان يكون هذا هو نفس موقف طلبه مرزوق « شهادة عالية جديدة • وسيم دقيق ولكنه خلو من الرجولة وهو أيضا من الرعاع المصقولين وفى تحفظه مايغرى بلكمه » لذلك فهما يتبادلان كراهية صامتة • فحسنى يحتقر انطواءه وغروره وأنوثته • وما يحلى به نفسه من ادب ظاهرى رخيص وقد سمعه مرة فى الراديو فهاله صوته الكاذب مثله والذى تحسبه صادرا عن فارس خطيب ( ص ١٢٥ ) •• اما سرحان فانه يكرهه من اول يوم •• « قد تهبط كراهيتى له لدرجة الصفر فى الاوقات التى يفتح لى فيها قلبه المطبوع على الألفة والمعاشرة ، ولكن سرعان ما يرجع الحال الى اصله • ولا دخل لزهرة فى هذه الكراهية فهى اتفه من ان تجعلنى اكره او احب انسانا • ربما لصراحته العمياء احيانا • وربما لاصراره على الاشادة بالثورة لمناسبة ولغير مناسبة • لذلك فكثيرا ماارغمنى على مجاراته ولو بالسكوت » ( ص ١٢٠ ) •

وهو لهذا يعيش فى شبه عزلة قابعا فى منفاه الاختيارى ببنيانه المحكم وراسه الكبير المنتفخ وتربعه على كرسيه كانه حاكم •• اجل حاكم ولكن بلا ولاية وبلا محتوى •• نشا بلا رقيب حقيقى فاجتاحه اللهو ، وها هو يدرك اليوم ، ومتاخرا ، ان الزمن عدو وليس بالصديق الذى توهمه • فيندفع فى لهوه المجنون بلا حدود • محاولا احياء عهد خليفتنا خالد الذكر هارون الرشيد ، لكن عصر الرشيد انقضى • وها هى الحقيقة تنفجر امامه •• غير مثقف والمائة فدان على كف عفريت•• فيطير صوابه •• يسقط من عليائه محطما • معانيا من فقدان الثقة • متوهما بأن الجميع يحبطون علما بجهله وفشله ورفض مرفت له •• فيظل ينحدر وينحدر وينحدر معللا النفس بقشرة سميكة من اللامبالاة الناطقة فى لزمته المتكررة « فريكيكو •• لاتلمنى» •• والحقيقة ان لا احد يلومه على الاطلاق • فحظه الأليم هو الذى قذف به الى الوجود بعد ما شاخ النسر وكف عن التحليق •• ولذلك فما عاد يصلح للحياة فى البنسيون ، فيهرب الى سراديب الليل حيث تعشش الخفافيش التى يخنقها الضوء •• ولننتقل الآن الى منصور باهى •

(٦) منصور باهى :

اذا كانت ماساة حسنى علام وليدة قذف طبقته له الى الوجود والقارب موشك على الغرق .فان ماساةمنصور باهى نابعة من داخله •• من احساسه العميق بالضعف ومن عجز ارادته عن الارتفاع الى مستوى وعيه • هذا العجز الذى يدمر حياته والذى يطل علينا منذ الكلمات الاولى للقسم الذى يرويه « قضى على بالسجن فى الاسكندرية وبان أمضى العمر فى انتحال الاعذار » .. ومأساة منصور تلك وثيقة الصلة بماساة صابر فى ( الطريق ) وعمر فى ( الشحاذ ) وانيس فى ( ثرثرة فوق النيل ) • فهى من نفس الجنس الذى تنتمى اليه مشكلات هؤلاء الابطال • ولذلك فانها تحتدم فى داخله بصورة مستمرة فيحس بأن العفن يجرى مع الهواء ولعله يصدر اصلا من داخله• وهو بالفعل يصدر من داخله الذى تعبق فى كل ارجائه رائحة العفن الخبيثة • والذى تضطرم فيه عشرات الرغبات والافكار يقتلها التردد الطويل بين الاقدام والاحجام ، والاستسلام للواقع الذى يرفضه فلا يجد بدا من انتحال الاعذار والمعاناة من الاحساس بالندم والتمزق والضياع الذى يعيش منصور فى جحيمه طوال الايام التى يقضيها فى البنسيون • لا تخفف منه تلك المحاولات الساذجة المتسمة بالعناد الطفولى لتبرير ضعفه وعجزه معا • فتحت وطاة عمى الكبرياء يحاول أن يقنع نفسه بانه لم يستمر فى كفاحه القديم لأنه كف عن الايمان به .ويخفف هذ التبرير من آلامه لكنها توسوس كجرح قديم ما يلبث أن ينفجر كلما هاجت أحزان الماضى القديم . هذا الجرح الذى يسقط من جديد فيكتوى منصور بنيرانه طوال فترة اقامته فى البنسيون • والذى تمتد جذوره الى الفترة التى كان فيها طالبا بجامعة القاهرة • فى هذه الفترة عرف أستاذه فوزى . وعرف معه « بنيان من الافكار راسخ الاساس • صراعات طبقية • احلام دموية • كتب وتجمعات » • وفى هذه الفترة ايضا عرف دريه • احبها واحبته ولكنه ضعف أمام حب فوزى لها • تيقن من ضرورة ان يصارحه بانهما متحابان لكن ارادته لم ترتفع ابدا الى مستوى هذا اليقين • وفجاة انتزعه اخوه الاكبر ـ وهو ضابط امن كبير ـ من

هذا الجو عنوة «ولا كلمه . ساقتلعك من الوكر . الم تسرع بامك الى القبر ؟ ستذهب معى الى الاسكندرية ولو اضطررت الى اخذك بالقوة ، فانك غر جاهل . ماذا تحسبهم ؟ ابطالا ! هه ؟ انى اعرفهم خيرا منك ، ستذهب معى طوعا او كرها » .. ينتزعه اخوه من هذا الجو عنوة . ويصحبه الى الاسكندرية حتى يكمل دراسته بها ثم يعمل مديعا باذاعة الاسكندرية . ويقدم بها برنامج «اجيال من الثورة» معللا النفس بانه ما عاد يؤمن بهذه الافكار القديمة .

لكن ها هو الاخ الاكبر ينتقل الى القاهرة ،فيتقل منصور -بتوصيته- للاقامة فى بنسيون ( ميرامار ) قاطنا آخرالحجرات الثلاث المطلة علىالبحر.

وها هو الماضى يتفجر امامه من جديد ذات صباح فى صورة خبر صغيريلقى على مسمعه همسا «قبض علىأصحابك امس » .. تعقبه كلمات لزجة تثنى على حكمة اخيه ، فنعم الحكيم اخيه. ويستيقظ هذا الماضى بضربة واحدة ليعيش منصور من جديد فى قلب دوامته وبين ذيوله الباقية .. يهرع عقب سماعه الخبر الى القاهرة ، ويذهب الى منزل فوزى حيث تستقبله زوجته درية ، فيعرف منها انه قد قبض عليهم جميعا ، وانها اصبحت وحيدة بلا مورد ، فقد كان فوزى استاذا مساعدا بكلية الاقتصاد ولكن بلا مدخرات .. وكان لا بد مما ليس منه بد فحوم الماضى دفعة واحدة حول الجو المقبض الذى تسبح فيه الحجرة. واجتاحته العذاباتالقديمة وهويحدثها عن محاولاته الفاشلة فى العودة بعد ما انتزعه اخوه من بينهم عنوة ... حيثقيلوقتها انه يسعى للعودةليعمل عيناالاخيه،وباءت المحاولات بالفشل..

وها هو الآن يكتوى بنيران الاحساس بانه كان يجب ان يكون معهم .. ولكنها تقول له بحزن بانه لا جدوى من تعذيب نفسه فينصرف معتزما ان يعاود زيارتها من جديد . وفىالليلة نفسها تاتيته فكرة كتابة برنامج عن ( تاريخ الخيانة فى مصر ) ... وفى هذه الليلة ايضا اتضحت فى اعماقه الصورة الرئيسية لمكونات عـذابه .. ان تؤمن وان تعمل فهذا هو المثـل الاعلى . الا تؤمن فذاك طريق آخـر اسمه الضياع . وان تؤمن وتعجزعن العمل فهذا هو الجحيم » (ص١٦٢) .

وطول فترة اقامته فى البنسيون يعيش فى جحيم هذا العجز الرهيب الذى تقصر فيـه الارادة عن الارتفاع الى مستوى الوعى .. هذا القصور الذى افقده فى الماضى حبه القديم لدريه ، بل حبهما المشترك معا ، فلو ارتفعت ارادته الىمستوى وعيه ساعتها وخاطب فوزى لانقلبت حياته راسا على عقب. ولو ارتفعت ارادته الى مستوى وعيه عندما حاول اخوه ان ينتزعه من جو القاهرة وافكارها ، وفعل مايستوجبه وعيه الذى تفجـر عبر تلك الصرخة الغاضبة « انك تقضى على الى الابد » لتغيرت صورة حياته كلية .. لـكن عجزه تركه سادرا فى ضياع ما لبث ان استحال الى جحيم .. وها هـو اليوم لا يكاد يتحـرر من الاحساس بالذنب الذى سيطر على حياته منـذ قر فى نفسه انه هو الذى اسرع بامه الى القبر .. ذلك الاحساس الجهنمى الذى يتغذى على اليأس ، واليـأس يدفع للتهور ولأن يداوى المريضالداء بالداء .. ومن هنا يجد نفسه مندفعا فى تيار من الحماقات التى لم تجر له فى بال ، فتهتف بدريه « انى احبك كما احببتك فى زماننا الاول » ولـما تصعقها المفاجاة ، يعلل النفس بانه سيجد فى الرسائل شجاعة اكثر .

حتى هذه اللحظة لم يكن منتبهـا لذلك الصراع الذى يتلاطم فىباطنه الى ما يجرى فى البنسيون .. كان والذى دفع منصور باهى الى وصفـه بعيش فيه بجسمه فقط . يشغلهعنه بانه « يبـدو ملتصـقا بذاته فوق ما يتصور العقل » ( ص ٢٢١ ) حتى استيقظ فجاة على اصوات المعركةالاولى التى دارت فى البنسيون بين صفيه بركات وكل من سرحان وزهره .. وعرف بتفاصيل القصة فوجد نفسه يهتف « الخيانة هى الخيانة على اى حال » .. ووقع القـول من مسمعه موقعا غريبا فاجعا ، وجد له فى فمه طعم السم وعواقبه ، فحنق علىسرحان نمن حنقه على نفسه ولعنه الفـلعنة ( ص ١٦٧ ) .. ومن هذه اللحظـة بدا متابعة تصرفات سرحان .. واخذ يصب عليه كراهيته لنفسه ، وضيقه بالعذاب الذى يعيش فيه . اذ وجـد فيه بديلا تعويضيا لنقمته على نفسـه ولاحساسه المريض بالذنب . وبدات تنمو كراهيته لسرحان بموازاةانغماسه فى الحمـاقات مع دريه . فلولا أنه علق جزءا كبيرا من ماساته علىمشجب سرحان البحيرى، لما استطاع ان يمضى فى الشـوط حتى آخره .. وبدات الكراهية تستعر . يغذيهـا تعاطفـه الشديد مع زهره التى يرى انها فى سن فتاة جامعية وكان يجب أن تكون كذلك . واعجابه باعتزامها التعليم ، بقوة ارادتها وثقتها بنفسها وتصميمها الراسخ على فعل ما تعتقد ، ذلك لأن الصعـود يذكر بالهبوط والقـوى بالضعف . والبراءة بالعفن . والامل باليأس . وللمرة الثانية لم اجد من اصب عليه جام غضبى الا شخصـية سرحان البحيرى » ( ص ١٦٨ )

وتكررت لقاءاته بدرية فى حديقة الحيوان ـ كالزمن المـاضى ـ وتحت شجرة الكافور فى كازينو الشاطىء.. جاءته هربا من أن تبقى وحيـدة مع رسائله التى ارسلها بعد زمانها باربع سنوات ولشخص لا وجود له ، ولكنه يؤكد لها ان هـذه الرسائل تتضمن اشياء تتجاوز بطبعها الزمان والمـكان .. وهو ضعيف وتعيس ، فهو فى رأى الآخرين جاسوس وفى رأى نفسه خائن .. ها هى لعبة الاعتراف تؤتى ثمارها .. ويلمس حديثه ذاك وترا حساسا فى اعماقها . فهى الاخـرى يمزقها اخلاصها الزائف . وتعتقـد انها خائنة منذ قديم الزمان .. خائنة بسكوتها على حب فوزى بينما كانت تحب منصـور .. خائنة باخلاصـها الزائف له .. ها هما يبرران السقوط ويفلسفانه ، ومن ثم يتدهوران معـا باكثر مما تصـورت كما تعترف هى ( ص ١٧٠ ) خاصة وقد وجد منصور فى أعماقه بعد ما أحس بانه جوهر مأساتهما أنهما يتمـزقان بلا سـبب حقيقى « رغبة طاغية تدفعه الىالحضيض كأنما الحضيض غاية منشـودة تطلب لذاتها . أو كأنما الجحيم أمسىهدف

الانسان النهم الى السعادة » (ص١٧٠) .. فانحدرا معا حتى زكمت رائحة انحدارهما الانوف . وحتى وصلت تلك الرائحة الى الغائب خلف الاسوار فارسل الى زوجته يمنحها الحرية لتتصرف فى مستقبلها كما تشاء .

عندئذ انفجر الجرح .. فها هو الطلاق الذى علق عليه كل شىء يأتيهما وحده . ليضعه من جديد فوق الحافة الحرجة الجهنمية. عليه أن يتخذ قرارا فالحلم يستأذنه لينسرب الى عالم الحقيقة. ولكنه غير سعيد « يجب ان اكون صريحا مع نفسى ، بل أبعد ما يكون عن السعادة ! انى قلق وخائف .. وليس ما بى شعور بالندم او الخجل .. انه ملتصق بذاتى دون غيرى .. ملكى الشخصى . واذا لم اكن فى موقف دفاع عن سعادتى ففى اى موقف اكون ؟ .. وبلغ الخوف والقلق بى مبلغا لم اعد اكترث معه لعواطفها او حتى مجاملتها .. افقت من سحرها كأن هراوة صكت رأسى . تحررت من سيطرتها . وارتفعت فى باطنى القلق المضطرب المذعور موجة سوداء من النفور والتمرد والقسوة . لم أجد لذلك تفسيرا الا يكن الجنون نفسه. فقلت بهدوء مخيف .. دريه .. لا تقبلى هبته الكريمة » (ص١٨٧) .. عنذاك حملقت فى وجه ذاهلة غير مصدقة تعيسة غاضبة .. زلزلتها الكلمات فطلبت تفسيرا . لكنه ليس لديه ما يقوله سوى انه يكره نفسه، وعليها الا تقترب من رجل يكره نفسه .. فقد استيقظ تحت وطأة المفاجأة الى غرقه فى بشاعة الخيانة حتى الأذنين فكره نفسه .. ولم يغب عنه فى لحظة الفراق الاخيرة بعد أن تركته تعيسة غاضبة « أن ذاك الكائن المخلخل المقهور الذى يختفى فى تيار السابلة هو حبه الاول وربما الاخير فى هذه الدنيا .. وباختفائها هوى الى الحضيض » ( ص ١٨٩ ) .. وتحت وطأة الاحساس الرهيب بالذنب والخيانة والرغبة فى التعويض والانتقام من الذات معا . يعرض على زهرة الزواج منه بعد تخلى سرحان عنها .. يعرض عليها الامر باخلاص وجدية ، لكنها لا تستطيع ان تقبله وتنصحه بالعودة الى فتاته ، فيرتد من جديد الى فراغ . الى دوامة السقوط والضياع .

وهو يعى سقوطه ذاك . يعيه ويحاول ان يقهره لكن دونما جدوى. يحاول ان يقتله فى شخص سرحان البحيرى الذى قال لنفسه الويل له اذا غدر بها .. « وتملكته بغتة فكرة غريبة أو رغبة منحرفة . وهى ان يغدر بها لينزل به العقاب الذى يستحقه » ( ص ١٧٦ ) .. وها هو يغدر بها فعلا - على صعيدى الاصل والبديل معا - فيبصق « على وجهه وجه كل وغد وكل خائن » ( ص١٨٤ ) ويشتبكان فى عراك عنيف ، لكن العراك وحده لا يشفى غليله . فهو منغمس فى حمأة هذا العراك منذ امد طويل دونما جدوى . لذلك فانه يريد أن يقتله . لأنه موقن من انه الجرعة السامة التى قد يتداوى بها . لهذا فطيف اتمام مراسيم قتله يداعبه فى احلام يقظته ، ويقول لهذا الطيف اللعين : « ليس من اجل زهرة .. ليس من اجل زهرة فقط .. اذن لم؟ لا حياة لى الا بقتلك .. وينذره الطيف : ولكنك ستقتل ايضا .. أنسيت ؟ .. فيجتاحه شعور المهاجر الذى ودع المدينة بكافة همومها .. ثمل بهذا الشعور وتيقن من ضرورة الاجهاز عليه فقتله » « ص ١٩٧ ) . لكنه لا يقتله الا فى الحلم فقط .. فعند تنفيذ الجريمة الحقيقية يجد أنه قد نسى المقص الذى قرر أن يجزبه عليه . نسيه فى البنسيون فتضاعف غضبه على نفسه ، وعلى السكران - سرحان - المنعم بغيبوبة لا يستحقها .. وجن جنونه فانهال عليه بطرف الحذاء فى شتى اطرافه حتى أفرغ غضبه وهياجه . وتراجع الى السياج وهو يترنح من الاعياء مرددا : « لقد قضيت عليه » .. لكنه فى الواقع لم يقض عليه .. ولا حتى استطاع ان يقدم للمحكمة مبررا جديا لرغبته فى قتله .

ان منصور - كما يقول عامر وجدى - فتى رائع ولكنه يعانى داء خفيا وعليه أن يبرأ منه ( ص ٢٧٨ ) وهو حقا يعانى من داء العجز العضال .. ومعاناته من هذا الداء هى التى تدفعه الى حب زهرة التى عثر فيها على الثقة وقوة الارادة معا .. فوضوح غاياتها يرافقه عظيم ثقتها فى نفسها وفى قدرتها على تحقيق هذه الغايات .. فهى الوجه المناقض لضعفه ومن ثم يحترمها ويعرض عليها الزواج بجدية فى لحظة انهياره عقب عجزه عن الاستمرار فى علاقته مع درية بعد طلاق فوزى لها .. وهو يدرك هذا جيدا لأنه يعرف « أن الحياة لا تجود بنفسها الا للاكفاء » ( ص ١٨٠ » . وانه ضعيف ممتلىء بالاحساس بالذنب والخيانة .. وتتركه الرواية وهو يعانى من هذا الاحساس الذى حاول بصورة جنونية ان يفتك به ولكنه فشل .. تتركه يصارع السقوط والضياع بعد ما عجزت ارادته عن الارتفاع الى مستوى وعيه .. وبعدما فشل فى ان يكون كفءا للزواج بزهرة أو الحصول على احترامها الحقيقى . فلو سقط الضوء امام عينيها على حقيقته لما فاز بغير احتقارها .. ولننتقل الآن الى آخر الشباب .. الى الشاب القتيل المنتحر سرحان

٧ - سرحان البحيرى

اذا كانت مأساة منصور باهى ترتبط بوشائج عديدة بابطال روايات نجيب محفوظ الاخيرة فان مأساة البرجوازى الصغير الذى تصعقه رغبته فى التسلق والحصول على مزايا الطبقة العليا .. هى مأساة محجوب عبد الدائم ( فى القاهرة الجديدة ) وحميده فى ( زقاق المدق » وحسنين فى ( بداية ونهاية ) .. هى نفس مأساة هؤلاء الابطال القدامى ولكنها الطبعة الجديدة من هذه المأساة .. آخر طبعة منها .. طبعة الستينيات بملامحها الخاصة وسماتها المميزة ..لانها تقدم لنا صورة الانتهازى الذى حاول أن يستغل الثورة المصرية وأن يتسلق فى غفلة منها على حسابها .. فسرحان البحيرى كان عضوا بهيئة التحرير ثم الاتحاد القومى وهو اليوم عضو لجنة العشرين بالاتحاد الاشتراكى . وعضو مجلس الادارة المنتخب عن الموظفين والمتطلع لحل مشكلات العمال . ولكنه برغم كل ذلك يشترك مع زميله ،

الذى لا يفرق بين الوفد والنادى الاهلى ، المهندس على بكير فى محاولة سرقة لورى من الغزل يبيعانه فى السوق السوداء • معتقدا أن مال الشركة التى يعمل فيها ـ وهى من شركات القطاع العام ـ مال بلا صاحب •• ويدبر خطة السرقة فى نفس الوقت الذى يذهب فيه الى المقر العام للاتحاد الاشتراكى لسماع محاضرة عن السوق السوداء • فشعاره «أريد ان افيد واستفيد » (ص ٢٣٢) •

تحت هذا الشعار رافق صفيه بركات زمنا •• عاشا حياة مشتركة عدا بعض المجاملات التى كانت تنفحه بها فى المناسبات والتى عجز ـ لظروفه الخاصة ـ عن ردها •• لا يهم فغيره آخرون يستغلون عشيقاتهم استغلالا فاحشا •• ومن اجل هذا الشعار أيضا تملق طلبه مرزوق وحسنى علام ، ابنى الطبقة التى يحلم بأن يرثها بطريقة ما ( ص ٢١٧ ) ومن اجله أيضا يغامر بالاشتراك فى عملية سرقة الغزل لأنه لا قيمة للحياة لديه بلا فيللا أو سيارة أو امرأة (ص٢٠٧)• ولأن الاسعار ترتفع والمرتبات تنخفض والعمر يجرى ( ص ٢٠٩ ) •• يوافق على الاشتراك فى هذه العملية دون مقاومة تذكر « فمقاومته الحقيقية كانت قد انهارت منذ زمن بعيد » ( ص ٢٠٩ ) فهو منذ اللحظة الاولى فى القسم الذى يرويه يتحرق توقا الى هذه الحياة الرخية المنعمة .أول كلمة فى هذا القسم هى «هاى لايف» •• ومن أجل هذه الهاى لايف التى يحلم بها يضحى بكل شىء • بصفيه أولا ثم بزهره بعد ذلك • فما عرف الاخلاص ولا ارقته يوما عذابات الضمير •• كل ما يقوده فى الحياة قرنا استشعار حساسان للمنفعة •• قرنان واضحان فى جلاء يدفع طلبه مرزوق الى التاكيد على أنه «ولد ذكى •• وماتحت البدلة الا مجنون بالترف» ( ص ١٠٨ ) يؤكد ذلك لأنه يحس من الوهلة الاولى بانه أحد أبناء الغابة التى يتعارك وحوشها على اشلائهم هو وحسنى علام وكل أبناء طبقتهم •• وبهذا المنهج النفعى عاش كل حياته •• ومنذ أيام التلمذة بالجامعة عندما كان عضوا بلجنة الطلبة الوفديين •• لم يكن وفديا مخلصا كما يقرر زميله الوفدى المتعصب رافت امين •• وهو لهذا يشك فى اخلاصه للاشتراكية منذ الوهلة الاولى بل انه يعترف بنفسه « لم أكن أهتم فى أعماقى بالسياسة رغم نشاطى الموفور فيها » ( ص ٢٥١ ) فهذا النشاط الموفور ليس الا مجرد محاولة لامتلاك بعض المفاتيح التى قد تقود الى هذه « الهاى لايف » المبتغاة •

قلت ان كل ما يقوده فى الحياة قرنا استشعار حساسان للمنفعة •• لهذا فانه يفد الى البنسيون سعيا وراء « شهوة كالتى ساقته الى صفيه فى الجنفواز « ( ص ٢١٥ ) .. وراء زهرة ياتى البنسيون بعد أن تاكد من أن الصنارة قد نشبت •• وفيه يتطلع الى التعرف بنزيليه الجديدين حسنى علام ومنصور باهى « بغريزة لا تنى عن الاكثار من المعارف والصحاب •• ودائما تنظر الى الوجه الجديد بعين صياد » ( ص ٢٢١ ) •• وعندما يبادل طلبه مرزوق حديثا عاديا لامعنى له يحرص طيلة الوقت على احترامه ومجاملته والتودد اليه •• الى كل شىء ينظر بهذه العين المتطلعة الى المنفعة الراغبة فى تحقيق الحياة الرخية المنعمة بالفيللا والسيارة والمراة •• لذلك فهو يحاذر من أن ينجرف مع حب زهرة الى الهاوية فيغرز قدميه فى الحافة راميا بثقله الى الوراء •• ويرفض الزواج منها لأنه يرى أن « الزواج مؤسسة •• شركة كالشركة التى أعمل بها • له لوائح ومؤهلات واجراءات • اذا لم يرفعنى من ناحية الاسرة درجة فما جدواه ؟ اذا لم تكن العروس موظفة على الاقل فكيف أفتح بيتا جديدا يستحق هذا الاسم فى زمامنا العسير ذاك ؟ •• أما مرجع تعاستى فهو أننى أحببت فتاة غير مستوفية لشروط الزواج • ولو قبلت حبى بلا قيد لضحيت فى سبيلها بالزواج الذى آحن اليه منذ البلوغ» ( ص ٢٣٨ ) •• وهى ترفض هذا الحب المريب العارى من القيود لأنها تابى أن يجعل منها امرأة مثل صفيه •• فيوقن من أنهما لن يتلاقيا أبدا « هى تحبه ولكنها ترفض التسليم بلا قيد . وهو يحبها ولكنه يرفض القيد .ولا هذا ولا ذاك بالحب الحقيقى الذى تنحمى عنده الارادة والعقل » ( ص ٢٤٦ ) •• وهو لذلك ، وطبقا لمنهجه الاثير ، يزن مدرستها بعقل بارد « قدرت المرتب والدروس الخصوصية ، وتذكرت فى ذات الوقت يأسى المتزايد من زهرة • وفى أسرتها عثرت على اغراء جديد وهو ملكية والديها لعمارة متوسطة بكرموز » ( ص ٢٤٤ ) ثم ينتصر العقل على القلب ، ولا يبقى الا اعلان الخطبة •

وفجاة تتعطل كل المصاعد التى أعدتها • تنهار كلها قبل ان يصعد فى أحدها فى السلم الاجتماعى •• يتحطم مصعد الزواج بعد ثورة زهره ومناقشتها لعليه واهلها الحساب •• ثم ينهار مصعد الثراء مدمرا معه أمنه بعدما تنكشف السرقة ، ويقع السائق فى أيدى البوليس ويعترف بكل شىء•• وتاتيه هذه الاخبار المفجعة وهو تحت وطاة الخمر ، فيطلب من البارمان موسى الحلاقة يقطع به شريانه وينتحر •• ينتحر فى نفس الليلة التى غادر فيها بنسيون ( ميرامار ) الى بنسيون ( ايفا ) • والتى تعارك فى صبيحتها مع منصور بعد أن أعلن غدره لزهره سافرا •• ينتحر بعد أن تتهاوى فجاة كل المصاعد التى حلم بان تنقله الى الحياة الرخية المنعمة بالفيللا والسيارة والمراة •• تتهاوى كاشفة عن هوة عميقة تفتح فاها لتبتلعه • فيؤثر الانتحار على ظلام هذه الهوة العميقة التى لا يعرف لها قرارا .. وبانتحاره يموت بصيص الامل الشاحب فى وجود عريس كفء لزهره من بين سكان البنسيون •• يموت فى اليوم الاخير من السنة فيختمها أسوأ ختام للبنسيون كله ولا نعرف ماذا يخبىء له العام الجديد ؟! •• وبموته ينتهى القسم الرابع والاخير من هذه الرواية أو بمعنى آخر تتكامل أبعاد الموضوع الذى تقدمه •• ولا يبقى بعد ذلك سوى تعليق صغير لعامر وجدى نعرف منه مصير كل من زهره ومنصور • وتنتهى به الرواية على آيات من سورة الرحمن

.. تلك الآيات التى تؤكد ان الدنيا ما زالت بخير . وان هذه الحياة المثقلة بمآسى الذبول والسقوط والضياع والخيانة ما زالت ممكنة بل ورخية . وان وقت زهره لم يضع سدى .. فقد أكدت الرواية أن معرفتها بعدم صلاحية كل هؤلاء لها هى طريقها الى معرفة الصالح المنشود .

(٨) اى بنسيون غريب ذاك ؟

قلت من البداية ان ( ميرامار ) انشودة رثاء عميقة لدروب الفشل والضياع والخيانة .. وللانماط التى ضاعت تحت وطاة هذه الدروب ... مرثية تحمل فى داخلها البذور الجنينية لأغرودة ميلاد لم تولد بعد .. ومن ثم ترين فى افقها سحب التشاؤم والقتامة .. تلك السحب المتكاثفة التى تدفع القارىء الى التساؤل فى نهاية الرواية اى بنسيون غريب ذاك ؟ وأى بشر تعساء سكانه ؟ .. لا أمل يرجى من اى من شخصياته .. عجوز غريب تجاوز الثمانين وصف بالالحاد مرة ، وافترى عليه باللوطية مرات .. ومع هذا هو الوجه الوحيد المشرق الذى يطل على افق هذا البنسيون الغريب .. يطل عليه ليعيش على الذكريات فى انتظار النهاية .. متسليا بقراءة سورتى ( القصص ) و ( الرحمن ) .. القصص والذكريات القديمة ثم نزعة الرضا بالواقع مهما كان وايا كان ومن ثم عجوز آخر عميل وداعر وحاقد وسقيم .. يقف على حافة الجنون من الغيظ والقهر والاحباط . ثم ثلاثة من الشبان .. اولهم - حسنى علام - هو النموذج النمطى لآخر ما افرزته الطبقة الاقطاعية التى يوشك قاربها على الغرق .. ولأنه النموذج النمطى لأبناء هذه الطبقة فى هذه المرحلة من تاريخها نجده يمثل المتوسط الحسابى لمجموع افرادها فى هذه المرحلة من تاريخها .. وهو القاسم المشترك الاعظم لهؤلاء الافراد .. ببنائه المحكم ، وغروره الاعمى ، ولا مبالاته ، واغراقه فى الجنس .. وكان هذه الطبقة لم تنجب ابدا أسوياء .. والاسوياء من أبنائها - أخوه واخته - لا يعيشون فى البنسيون ولا حتى فى مصر كلها .. والشاب الثانى - منصور باهى - نموذج نمطى للمثقف الغريب الذى تتحدث عنه الكتب ولا يعرفه الواقع الا قليلا .. فى داخله يجتمع العجز والضعف والخيانة والتردد ، الوسط الحسابى ايضا لكل الصفات المرذولة فى المثقفين . اما الشاب الثالث - سرحان البحيرى - فهو الصورة النمطية للانتهازية منذ قديم الازل .. ناعم نعومة الثعبان ، لزج لزوجة مخاط الملق الاصفر .. وغد وجبان ولا يتورع عن ان يبيع نفسه للشيطان مقابل تحقيق منفعة . كل تصرفاته محسوبة ومقاسة سلفا .. بل ان نهايته هى الاخرى نمطية وواضحة من البداية .

هؤلاء هم سكان البنسيون الشبان الثلاثة ، لا احد فيهم يصلح لزهرة ، لا الاقطاعى ولا الشيوعى الخائن المرتد ولا حتى بلدياتها الانتهازى .. ولا حتى ممثل الراسمالية الوطنية محمود أبو العباس القابع فى كشكه امام العمارة .. لا احد منهم يصلح لها ولايضم البنسيون سواهم لا ادرى لم .. وبرغم بصيص النور الذى يشى به الحديث فى نهاية الرواية . يرين على جوها هذا العتم المتشائم . وتمتلىء ثناياها بتنويعات مختلفة على اللحن التراجيدى الرئيسى الذى تقدمه الرواية .. لحن السقوط والضياع والخيانة . وعلى الصعيد الرمزى الذى يطل بوضوح عبر الرواية بل ويفرض نفسه عليها بشكل سافر .. يبرز تساؤل ملح .. لماذا لم يضم البنسيون .. وهو صورة للعالم الكبير ، للحياة وربما لمصر ، غير هذه النماذج المريضة بصورة او باخرى ؟ اتراه يؤرخ لمرحلة يترك بعدها البنسيون فارغا او شبه فارغ ليستقبل سكانا جددا . او يبدأ مرحلة جديدة . أم أن الاحكام البنائى الذى يخضع له كل شىء فى الرواية هو الذى حتم عليه هذا ، حتى تسير الرواية فى الخط الذى ينتهى بها الى ما تريد أن تقوله .. لأنها برغم معالجتها للواقع التصاقها بهمومه تنطلق اصلا من الفكرة .. من البناء الفكرى المسبق ثم تختار من الواقع ما يتواءم معه من جزئيات وشخصيات واحداث .. وهذا هو ما يدفعنا الى ان ننتقل اخيرا الى بعض القضايا والملاحظات الفنية التى تطرحها الرواية بالرغم من مناقشتنا لبعضها فى مطلع هذه الدراسة .

(٩) قضايا وملاحظات فنية

من الوهلة الاولى سيقفز الى السطح ذلك التساؤل الذى ينحت ملامحه من شكل الرواية الفنى .. لماذا كتب نجيب محفوظ روايته تلك فى صورة رباعية ؟ وهل كان باستطاعته ان يقدم لنا نفس هذا الموضوع دون اللجوء الى هذا الشكل الروائى وبالاعتماد على أسلوب القص المباشر الذى اتبعه فى رواياته السابقة ؟ .. وهل فى طبيعة الموضوع ما يحتم استخدام هذا الشكل الجديد ؟ ... يفرض هذه التساؤلات من البداية ، ليس شكل الرواية الجديد فحسب ، ولكن ما ترتب على هذا الشكل الجديد من تكرار للكثير من الاحداث ايضا . واجابة على هذه التساؤلات اقول ان هذا الاسلوب الروائى الجديد ليس الا أحد وجوه الموضوع الجديد الذى تعالجه الرواية .. فتقسيم الرواية الى اربعة اقسام وتقديمها بهذا الاسلوب الذى يتشابه فى بعض وجوهه مع أسلوب الرباعيات فى الادب الروائى ، كما هو الحال عند فوكنر فى ( الصخب والعنف ) وعند داريل فى ( رباعية الاسكندرية ) وعند فتحى غانم فى ( الرجل الذى فقد ظله ) ، واحد من وجوه الموضوع الذى يقدمه .. لأن هذا الاسلوب لا يحكى الاحداث فحسب ، ولكنه يؤكد لنا انفصال الشخصيات الاربعة عن بعضها بشكل واضح ودوران كل منها فى فلكها الخاص . هذه الافلاك التى لا تتداخل ابدا ولكنها تتماس فقط .. فكل منها علم على نمط من والانماط وعلى شريحة طبقية أو فئة اجتماعية او تاريخية .. ولأن هذه الشخصيات تعيش فى عوالم منعزلة كل فى قوقعته الخاصة .. تتلامس لكنها لا تتداخل ابدا ، كان لا بد ان تنعكس هذه الحقيقة على شكل الرواية الفنى . وكان لابد أن

تستقل كل شخصية بقسم خاص نتعرف فيه عليها وتقدم لنا الاحداث عبر حدقتيها وتعلق لنا عليها .. هذا فى اعتقادى ماشفع الفنان الى تقديم روايته بهذه الصورة .. غير ان التعليق الاخير الذى قدمه عامر وجدى على الاحداث يشكل ضعفا فى هذا البناء الفنى المتماسك الجميل،ويعتبر ثغرة تخلخل تماسكه وتضعفه . فقد كان على الفنان ان يقدم لنا كل مايريد أن يقوله عبر الاقسام الاربعة وحدها .. صحيح انه آثر ان يحجب بعض التفاصيل حتى النهاية ، ليخلق درجة من التوتر وليشد القارىء الى متابعة فصول روايته . الا انه ما كان عليه ان يحقق ذلك على حساب البناء الفنى للرواية .

هذا وقد ادى اسلوب القص بهذه الطريقة الى الاعتماد على النقلات السريعة ، بين حاضر الشخصية وماضيها ومستقبلها .. بين داخلها وخارجها .. الا ان التخطيط الذهنى المحكم ما يلبث ان يطل علينا عبر هذه النقلات.. ويتحكم فيها بسيمترية دائمة وقسرية فى بعض الاحيان .. صحيح ان الاختيار احد مهام الكاتب الاساسية . الا ان انطلاق الكاتب من الفكرة كان يدفعه فى كثير من الاحيان الى التدخل الصارم الذى يحكم اغلب النقلات فى الرواية .. ولناخذ مثلا القسم الخاص بعامر وجدى .. سنجد على سبيل المثال لا الحصر انه يتذكر قوته السابقة فى لحظة عجزه الراهنة ( ص ٤٠ ) . ويتذكر ماضى طلبه مرزوق الحافل بالدعارة والعربدة عند سكره ( ص ٣٤ ) ويأتيه خبر اعتزام زهره التعليم عند قراءته لمطلع سورة ( القصص ) . وينتقل فور سماع خبر خيانة سرحان ازهره الى البشوات الذين خانوا الوفد فى ازمة بنك التسليف اعوام ١٩٣١ و ١٩٣٢ .. وليست النقلات وحدها هى التى تخضع للمنطق الصارم بل الاحلام ايضا .. فهو يصحو من حلمه بالمظاهرة الدامية التى اقتحم الانجليز على اثرها ساحة الازهر على اصوات اقتحام صفيه بركات البنسيون ومشاجرتها التى دارت به .. كما يصحو من حلمه بوفاة ابيه على صوت المشاجرة الثانية بين حسنى علام وزهره وسرحان البحيرى .. وغير هذه الامثلة كثير .. لايخلو منها قسم من اقسام الرواية الاربعة.

وليست النقلات وحدها هى التى ترزح تحت وطأة هذا التخطيط الهندسى الصارم . بل آن كثيرا من الشخصيات والأحداث تخضع له .. بعضها يعانق التخطيط الذهنى فيها العفوية والاقناع وبعضها يعانقه القسر لكن لا ينجو أيها منه .. على الصعيد الأول نجد أن علية تسكن فى نفس العمارة ولكن فى الدور العلوى بينما زهرة أسفلها ... ويكون طموح سرحان الى علية ورفضه الزواج من زهرة سائرا فى طريق حلمه «بالهاى لايفا» .. وعلى هذا الصعيد أيضا نجد جنوح عامر وجدى الى قراءه سورتى (القصص) و (الرحمن) دون غيرهما متوائما مع حنينه الى القصص والذكريات القديمة من جهة ومعرضائه بالواقع وبحثه عن مواطن الجمال فيه من جهة أخرى ... وعلى هذا الصعيد . أيضا نجد أن كون سرحان البحيرى هو الوحيد الذى تمتد اصوله أو تقترب من المنطقة التى نشات فيها زهرة متوائما مع ايثارها اياه بالحب دون غيره من الشبان .. أما على الصعيد الآخر فاننا لانستطيع أن نهضم القسر الواضح فى تسكين النزلاء فى حجرات البنسيون . عامر وطلبه يسكنان فى الحجرتين اللتين لا تطلان على البحر .. بينما يقطن الشبان الثلاثة فى الحجرات الثلاثة المطلة على البحر .. ولا آن ننسى الاختيار المتعمد للاسماء .. فسرحان لابد أن يكون يقظا ومنصور لابد أن يكون مهزوما .. ولابد آن يكون الحس العملى الذى يتميز به الاول متناقضا مع أسمه ، كما يتناقض الحس التأملى الذى ينطبع عليه الثانى مع اسمه أيضا .. ولابد أن تكون زهرة هى الزهرة النضرة المتفتحة.وعامر وجدى .. عامر فعلا بالذكريات والوجد والأشواق ... ولابد أيضا أن يكون سرحان أول الشبان وفودا الى البنسيون وأول من فاز بحب زهرة فى الآن نفسه .

بقيت ملاحظتان أخيرتان .. أولهما صفاء اللغة ورقتها وعذوبتها الشعرية .. وميل نجيب محفوظ الى استخدام الكثير من الكلمات العامية والجديدة بعضها دلف الى القاموس الجديد بينما البعض الآخر لم يدلف بعد .. فهو يستعمل كلمات بنسيون وبارفان ونجفه وراديو ومصران وطيارة طائرة وزبالة وليس قمامة وكرواسان وباص وكابتن وكازينو وترابيزة وشيزلونج وفنجال وليس فنجان وبسكوت ولورى ويستخرج من التليفون فعل تلفنت.. وغير ذلك .. يستعمل هذه الكلمات كلها ولكنه يصر فى الوقت نفسه على استعمال صوان بدلا من دولاب مثلا.

أما الملاحظة الثانية فهى تركيزه الشعرى على الطبيعة ، واستخدامه لها ليس كخلفية مكملة للمنظر ولكن كجزء أساسى منه .. وكبديل فى كثير من الأحيان بل فى أغلبها لما يدور فى داخل الشخصية من رؤى وأحاسيس ولنقرأ سويا هذا التركيز الشعرى الرائع على الطبيعة وهذا الاستخدام الحاذق لها كبديل لكل الأشياء الكثيرة العديدة المتصارعة التى تدور فى نفس منصور قبل تلقية خبر طلاق درية والتى تمهد لموقفه الغريب منها لدى سماعه هذا الخبر « يعجبنى جو الاسكندرية .. لافى صفائه واشعاعاته الذهبية الدافئة .. ولكن فى غضباته الموسمية .. عندما تتراكم السحب وتنعقد جبال الغيوم .. ويكتسى لون الصباح المشرق بدكنه المغيب .. ويمتلىء رواق السماء بلحظة صمت مريب .. ثم تتهادى دفقة هواء فتجوب الفراغ كنذير أو كنحنحة الخطيب.. عند ذاك يتمايل غصن أو ينحسر ذيل.. وتتتابع الدفقات ثم تنقض الرياح ثملة بالجنوب .. ويدوى عزيفها فى الآفاق .. ويجلجل الهدير ويعلو الزبد حتى حافة الطريق .. ويجعجع الرعد حاملا نشوات فائرة من عالم مجهول. وتندلع شرارات البرق فتخطف الأبصار وتكهرب القلوب .. وينهل المطر فى هوس فيضم الارض والسماء فى عناق ندى .. عند ذاك تختلط عناصر الكون وتموج وتتلاطم أخلاطها كانما يعاد الخلق من جديد .. وعند ذاك

فقط يحلو الصفاء ويطيب .. اذا انقشعت الظلمات وأسفرت الاسكندرية عن وجه مغسول .. وخضرة يانعة .. وطرقات متألقة .. ونسائم نقية .. وشعاع دافىء وصحوة ناعمة .. عايشت العاصفة من وراء الزجاج .. حتى نعمت بالصفاء .. شىء حدثنى بأن تلك الدراما انما تحكى أسطورة مطمورة فى قلبى.. وتخط طريقا ما زال غامض الهدف.. أو تضرب موعدا فى غمغمة لم تفهم بعد » ( ص ١٨٢ ، ١٨٣ ) .. الا نحس عبر هذا التركيز الشعرى على الطبيعة بأن الرواية قد أصبحت بحق قصيدة طويلة جيدة البناء .. وجودة البناء هذه هى السمه الأساسية فى كل أعمال نجيب محفوظ .. لكنه هنا بناء شعرى .. وبناء شعرى جيد .. وهذا هو ما دفعنى الى القول منذ البداية بأن هذه الرواية انشودة رثاء طويلة تحمل فى داخلها البذور الجنينية لأغرودة ميلاد لم تظهر بعد ، ولعل هذه الاغرودة هى العمل القادم الجديد لهذا الفنان الثرى المعطاء .



# البحث عن المجهول
## مجموعة قصص قصيرة

تأليف : محفوظ عبد الرحمن

عرض : عبد المنعم صبحى

الحقيقة غاية الانسان · والوضوح غاية أقرب الى الواقع · ورغم ذلك فالانسان لم يصل الى الوضوح التام، وارهق نفسه فى الوصول الى جزئيات الوضوح · واصبح من المسلم به بالنسبة لكثير من المفكرين أن الوضوح لا يتم مع الجد العقلى والذكاء الحاد الا بحالات تصوف او بانورايا ! وأكد عدم تبين الرؤيا واضحة ، ان العلم الذى كان يجزم حتى القرن التاسع عشر ، صار فى القرن العشرين يضع الاحتمال مع كل قاعدة · ولكن رغم كل شىء يظل « البحث » اقوى من كل غريزة ، بل هو جوهر الوجود الانسانى ذاته ···

وقد كان داب الأدب دائما ، التعبير عن حالات البحث عند الانسان فى كل عصر من العصور · وربما كان اقدم عمل أدبى من هذا اللون هو اسطورة ايزيس وايزوريس · فقد تآمر اله الشر « ست » على اله الخير المحب للناس « أوزيريس » ، لكى يدفنه فى تابوت ويلقى به فى النيل مرة ، ثم يمزق جسده الى قطع ، ويلقى بكل جزء منها فى مكان مرة اخرى · وكانت أيزيس تبحث فى داب فى كلا المرتين عن جسد اله الخير ، وتعيد اله الحياة، لكى يعاود معونة الناس·وبحث ايزيس عن زوجها المفقود عمل تراجيدى من الطراز الاول ، يمس القلب لأنه يعبر عن حاجة الانسان الى الخير المفقود · وخاصة ان أيزيس هنا لم تكن ترمز للزوجة بقدر ما كانت ترمز للأم ، التى كانت تبحث عن زوجها ـ ليس فقط من اجلها ـ ولكن حماية لطفلها الصغير ( حوريس ) ، الذى خافت عليه عوادى الزمن واله الشر ···

وربما كان اقدم الاعمال الادبية التى دارت حول موضوع ، بعد اسطورة ايزيس ، تلك الأسطورة التى شهدها مطلع التاريخ اليونانى ··· والتى نجدها واضحة فى بحث تليماخوس عن أبيه اوديسيوس ( ويكاد يكون موضوع « الأوديسة » الرئيسى ) ··· وكانت حرب طروادة قد انتهت بعد حصار استمر نحو عشر سنوات اخرى· وعاد من بقى حيا من الآخيين الى بلاده، الا اوديسيوس الذى تعرض لغضب اله البحر نبتون ، فاصر الاله على ألا يعيده الى بلاده · وجاب اوديسيوس البحار والجزر ، متعرضا للمخاطر ···

ولم يكن تليماخوس يبحث عن أبيه، تعبيرا عن حبه فحسب ، ولكن لأن هذا الأب كان يمثل الحماية والاستقرار والشرف ، بعد أن اتخذ الأمراء من قصره مكانا يرتعون فيه ، ويسعون للزواج من امه « بنيلوبى » ، والحصول على اموال أوديسيوس ومملكته ايتاكا·

وقد اعاد جيمس جويس كتابة هذه الفكرة فى رواية معاصرة ، مستعملا فيها ما وصلت أليه الرواية خلال القرون الطويلة من تقدم ، وما استطاع العلم ان يقدمه فى استكشاف « داخل الانسان » من تعقيدات واحاسيس شعورية ولاشعورية ·

وفى ادبنا العربى تتميز رواية ( الطريق ) لنجيب محفوظ ، بانها تعبر عن هذا ( البحث ) ··· فصابر الرحيمى ـ بعد وفاة امه التى كانت

تعمل قوادة فى الاسكندرية ـ يبحث فى دأب عن أبيه الذى يمثل له الحرية والكرامة والحماية ـ لكنه شأن الانسان ، دائما ، لا يصل الى الحقيقة. او حتى الى الوضوح قبل أن يسقط فى الخطيئة ، وما تجره الخطيئة من جرائم .

واذا كان الجيل الذى يكتب القصة القصيرة الآن ـ جيل ما بعد يوسف ادريس ـ يريد أن يعالج قضية البحث ... فما لون هذا البحث الذى يلح عليه ؟ وما هى غايته ؟

من الواضح أن هذا الجيل قد دخل عالم الكتابة فى فترة من أكثر فتراتنا قلقا ، خاصة على المستوى الفكرى . فهناك أيديولوجيات كثيرة متعارضة ، عدم النضج الكامل ، اساس هام لها جميعا . واخطر من ذلك أن التقاليد كانت تجذب هذا الجيل الى وجهة معينة ، وافكاره كانت تجذبه وجهة أخرى . ولم تكن القيم الاخلاقية ـ بمعناها الواسع لا الضيق ـ واضحة، بل كانت الاشياء ـ تلبس غير أرديتها. فكانت الانتهازية تلبس ثوب العصامية والانحلال يلبس ثوب التحرر ، والانحراف يلبس ثوب المرونة ...

وهكذا ...

جيل ... كهذا ، قضية البحث عن حقيقته وغاياته كانت حرية أن تصل الى أعمال ناضجة ، أو على الأقل ، مليئة بالحرارة والقلق . ولكن تاريخ القصة القصيرة يصل بنا الى غير ذلك. فهذه القصص ـ الا القليل ـ تغرق فى جمود الاستاتيكية . ولكن ما هى دوافع هذا الجمود ؟

فى التمرد على الأشكال التقليدية ، لم يجد هؤلاء الكتاب امامهم الا القصة الواقعية ، بشكلها الضيق ، فأصبحت الرموز غاية للتضليل ، والمونولوج الداخلى ذاتية يهرب بها الفنان من المجتمع . وانحصرت التجارب ، وفقدت تنوعها وجديتها وأصالتها . وانحصر هؤلاء الكتاب فى محاولة تقليد الكتابات الواقعية ، عامة ، وبالذات اعمال جوركى وتشيكوف ويوسف ادريس.. وتأثروا بصفة خاصة بمجموعة الكاتب الأخير الاولى ( أرخص ليالى ) حتى عندما تخطى « يوسف » هذه المجموعة وقدم مجموعات أخرى ، أكثر نضجا ، ظلوا فى اسارها ، لا يستطيعون الفكاك منها ، اما كسلا ـ وهذا هو السبب الرئيسى بلا شك ـ واما وقوعا تحت افكار نظرية او نقدية معينة .

ولكن مع الزمن احس أكثرهم بعدم صدق ما يكتبون ، وانهم واقعون فى أحابيل شكل لا يعبرون فيه عن أنفسهم !

وكان هذا وجه من اوجه أزمة القصة القصيرة . ومن الوجوه الأخرى ، انصراف الأجيال السابقة عن القصة القصيرة الى وسائل أخرى أكثر جاذبية وأكثر تفاعلا مع الجماهير ، مثل : المسرح ... والسينما ... والمقالة الصحفية .. الخ .

اما الجيل الثانى ... فقد توقف لكى يتأمل ما صنع ، أو عجز عن ان يقدم الجديد ..

واليوم نستطيع ان نقول ـ بتأمل ذلك الحصاد الكبير ـ ان هذا الجيل لم يكن جيلا اجوف كما حاول البعض تصويره، وأعطتهم الظروف فعلا مبررات هذا القول . ولكنه جيل فقد الطريق، وحاول أن يجد هذا الطريق ، وتفرعت الدروب امام ابنائه ، ولا نستطيع أن نقول ان احدهم قد قصد الطريق الصحيح . ولكننا نستطيع أن نقول ان هناك كثيرا من الجدية تحكم أعمال بعضهم .

ومن هذا الجيل نجد كتابات جادة: محمد أبو المعاطى أبو النجا ، ومحفوظ عبد الرحمن ، وسليمان فياض ، ومحمد حافظ رجب ، ومحمد البساطى ، وبهاء طاهر .. .. الخ .

ومن المجموعات الاخيرة الجادة ، مجموعة ( البحث عن المجهول ) لمحفوظ عبد الرحمن ...

وعنوان المجموعة يستثيرنا لكى نتعرف الى طبيعة هذا البحث الذى يهمه ، وهل هو امتداد لبحث ايزيس ـ أو تليماخوس ... أو صابر الرحيمى..؟

فى القصة الاولى للمجموعة يقدم لنا الكاتب تجربة « البحث » بشكل رمزى عام ... « شرف » شاب صغير ، بل لعله ما زال صبيا ، انه ابن لاقطاعى فى قرية أو مدينة صغيرة بلا اسم ، يعيش مع اهل القرية فى اسطورة اخيه غير الشقيق ( مهدى ) ـ والرمز هنا واضح صارخ . فهو يؤكد كل ما نحمله فى تراثنا الشعبى من امل فى المهدى المنتظر . ومهدى هذا فى ذهن الناس بطل يدافع عن الفلاحين ، ويقف ضد أبيه الاقطاعى ، ثم ضد البحيرى ـ والد « شرف » ـ الذى تزوج الأم بعد وفاة زوجها الاول . لكن مهدى يختفى فى ظروف غامضة . وتمضى الايام ، ويأتى من يقول انه لم يكن هناك شخص يدعى ( مهدى ) على الاطلاق . ولكن الناس يؤكدون وجوده . ويقولون انه موجود فى ( المديرية ) ، ثم يأتى من يؤكد انه موجود فى بدروم القصر .

ويصمم شرف على أن يلقاه ـ رغم خوفه من الظلام ومن أبيه ـ ويتسلل الى البدروم .

« جذبت عينيه حجرة مغلقة..صوت من الخارج .. هل هو صوت أبيه .. أم صوت كلب ينبش فى أرض الحديقة؟ حاول أن يفتح باب الحجرة عبثا .. يا للحلم الذى يوشك أن يتحقق .. حاول عبثا ان يكسر القفل الكبير أو ينتزعه .. جعله الحماس لا يحس بالجو حوله .. اخذت حبات العرق تنضح على جبينه .. هناك نافذة .. لنحاولها .. دفع النافذة بكل قوته.. فانفتحت بشدة محدثة صوتا هائلا .. نباح كلب .. تراجع الى الوراء فى رعب .. عينان تبرقان .. كاد أن يسقط على الأرض .. لقد سقط المصباح .. كان يدا تلمسه من الخلف .. صرخ شرف واخذ يعدو فى الطريق الطويل .. الظلمة تخنق قلبه بالرعب، وتجعله يضرب الفراغ بيديه وقدميه.. ثمة جرح فى يده ينزف دما .. نور يعلو ويعلو .. هل كان هو ؟ النور يملأ الطبيعة .. الكلاب تنبح..العينان ما زالتا تلمعان .. الكلاب تعدو خلفه .. وبالرغم من انه كان قد ابتعد كثيرا فى الحدائق المهجورة ، واخافت قدماه المضطربتان كثيرا من السحالى والحشرات

فانه كان يرى من بعيد القصر المهجور يخرج من جوفه نور ساطع .. ويحيطه صراخ ونباح .. وفى كل لحظة يزيد النور .. »

حرصنا على نقل نهاية القصة – على طولها – حتى نشرك القارىء فى محاولة تفهم هذه النهاية التى تبدو غامضة الى حد كبير . فنحن هنا لا نعرف هل قابل شرف « مهدى » ام لم يقابله ، رغم انه راى عينين تبرقان .. ولكن ليس فى الموقف شيء آخر يؤكد هذا. ومن الممكن ان يكون ما راى من فعل الوهم . ويمكننا ان نرى هنا عجز هذا الجيل عن الوصول الى البطل الموجود فى أعماق الناس واحلامهم ..

ثم ما هذا النور الذى اضاء القصر؟ هل هو نور المعرفة بالوصول الى الحقيقة التى ارهقت وجدان « شرف » بحثا عنها ؟ ام هو مجرد نور مادى لحريق احدثه سقوط المصباح الذى وقع منه .. ؟

هذه النهاية تتطلب من القارىء أن يكون هو ايضا ، مؤلفا ، وان يشترك بخياله فى القصة ، لكى يصل الى فكرة ما .

وهذه النهايات الغريبة سمة من سمات هذه المجموعة . فالقصص كلها – تقريبا – ليس لها نهايات القصص المالوفة . فكلها تنتهى حيث لا يتوقع القارىء ان تنتهى ... وهى من هذه الناحية تجافى « تكنيك » الحدوتة مجافاة النقيض – وربما أراد المؤلف أن يقول بهذا ، ان القصص – كالحياة – بلا نهاية .. وان كل شيء يستمر بعد « النهاية » التى نتوهمها ..

القصة الاخرى التى تحمل طابع البحث ، هى قصة : ( الحافة ) .

وهى ، ببساطة ، ترجمة عصرية لأسطورة ايزيس وحورس .. «فاضل» طفل صغير قتلت أباه عصابة (السنطى) التى تسيطر على تلك المملكة الصحراوية التى تبدأ من ( العامرية ) الى الصحراء الغربية . ولم يعد له فى الدنيا سوى امه . لكنه يهرب ذات يوم من القرية فى ذلك القطار الذى لا يمر بها الا مرة واحدة فى الساعة الرابعة . يجوب «فاضل» البلاد حتى يصبح صبيا فى السابعة عشرة ، ثم يعود لكى ينتقم لأبيه . ويستطيع ، فعلا ، ان يقتل ( السنطى ) . لكن امه ترفض أن تهرب معه ، قائلة .. أنها فى انتظار أبيه الذى سيعود يوما ، رغم أن الجميع يقولون انه قتل .

والكاتب لايكتفى بالاسطورة بشكلها العام ، فمما لا شك فيه انه قد ضاعت ملامحها بعد أن لبست ثوبا عصريا . بل يعمد الى رموز تاريخية يضعها فى ثنايا القصة ..

« نظر اليها بعينه الواحدة وجبينه الصغير .. كان مثل صقر صغير» ( ص ١٣٧ ) .

ونحن نعرف أن الفنانين الفراعنة صوروا حورس على شكل صقر بعين واحدة .

« طلقة نارية سمعها فى دهشة ، كأنه ليس راميها . بعينه الواحدة ، ادرك انه اصاب هدفه كما يجب .. انطلقت قدماه فى سرعة هائلة .. غابة النخيل تقترب .. اصطدمت قدمه باناء فخارى قديم موضوع على حافة جدار منخفض ... سقط الاناء وانكسر ، وأصدر صوتا » ( ص ١٤١ ) .

ونحن نعرف كذلك ان الفراعنة كانوا يرمزون للموت بانكسار اناء فخارى .

ولكن الكاتب استل من الاسطورة عنصرا هاما من عناصرها ، وهو عنصر البحث الايجابى عند ( ايزيس ) ، فجعله انتظارا سلبيا عند ( أنيسة ) .

ورغم ذلك فالقصة افضل قصص المجموعة ، ان لم تكن من افضل القصص التى كتبت فى ادبنا المصرى. ذلك ان الكاتب قد ادرك تراجيدية الحدث الذى يتناوله، فاستعمل أسلوبا حادا وشعريا ، فى نفس الوقت . ولم يسمح لنفسه بان يحلل ، أو يستبطن ، او يعلق . بل اعطانا كل ما يريد قوله ، بواسطة الجمل القصيرة جدا ، والمواقف السريعة جدا، والحوار القاطع .

وفى المجموعة بضع قصص تنتمى الى تلك المرحلة التى تأزمت فيها القصة القصيرة ، وهى : ( طفلة – شيء يباع – السور – الخوف – قلم حبر – التوت المر ) . وهذه القصص تحمل طابع المرحلة ، من ألتزام شديد بالواقع ، وفكرة تكاد ان تصل الى حد المباشرة . ولكن رغم ذلك ، فهناك سمة عامة تميزها عن تلك المرحلة ، فثمة لمسة رومانسية تحيط القصص كلها ، واهتماما بالمشاعر الدقيقة الرقيقة التى تبدو لأول وهلة بسيطة، عادية ، لكن الكاتب يجعلنا نحس بها حارة ملتهبة .

على اى حال هذه مجموعة يجب ان يتوقف عندها القارىء والناقد ، لا لأن الكاتب يتناول فيها تجارب غريبة ، جديدة أحيانا ، ولا لأنه يعبر عن جيله بدقة أحيانا اخرى ، ولا لأنه يملك قدرات فنية فى التناول والمعالجة .. ولكن لأنه يبدو مخلصا الى حد نادر للقصة ، يحاول ان يقدم فيها جديدا ، ويعطى كل عمل اقصى مشاعره وقدراته .. ولأنه ، ايضا ، يبحث فى جد !

# أريستوفانيس: عصره وعمله المسرحي

بقلم: كمال ممدوح حمدي

**تأليف : د . علي نور**
**الناشر : دار المعارف بمصر**
**مارس ١٩٦٧**

لا شــك أن أصحاب الدعـوة الى الالتزام سيجدون في ملاهي أرستوفانيس بغيتهم ان أرادوا التمثيل لدعوتهم ، لأنها شديدة الولاء لظروف الفترة التي تمت فيهـا صيـاغتها ، ولعلها كذلك خير ما يسـتشهد به القائلون بتبعية نتاج الفكر لحركة الانسانية المتطورة من الزاوية الاجتماعية عـلى مر الايام بحيث اذا تغيرت الارضية الاجتماعية نهض نمط جديد من الخلق الجمالي يواكب المظاهر الاجتماعية الجديدة في نهضتها أو تخلفها ، يتسم بالتطابق مع تلك الارضية وبالتنافر مع ظروف جماعة سابقــة له أو لاحقة عليه ، فقــد قدم أرستوفانيس ملاهيه في فترة كانت أثينا تخوض فيها معارك تغيـير رهيبة على المسـتوى السـياسي والثيولوجي ، واحتدم فيها الصراع بين جمود القديم وتطلعات الجديد فجاءت تلك الملاهي تسـجيلا فوتوغرافيا بالغ الدقة لتلك اللحظة الدقيقة التي تفصل بين الاثنين .

كانت أثينـا قبيـل ازدهـار مسرح ارستوفانيس بقليل تتمتع بقسط وافر من الحرية السياسيـة ، يعيش أهلها في ظل تشريعـات سولون ، وينعمون بالديموقراطية التي هيأها لهم كليستينيس بعـد أن أطاح بالأوليجاركية التي تلت سـقوط الطـاغية هيبياس (٥١٠ق٠م) ، وقد وضع كليستينيس للشعب نظاما (يشبه الاستفتاء) يمنح الشعب الحق في عزل الحاكم متى شاء ، وقـد انتفع الشعب بهذا الحق الى حد جعله يعزل صاحبه دون أن يقـدم لذلك مبررا غير انه سـئم عدله . وكان بوسـع العبـد أن يستبدل بسيده سيدا آخر اذا مل الاول . وكان أعضاء البرلمان (٥٠٠) ينتخبون كل عــام بالاقتراع ويقسمون على احترام قانون سولون ، وكان مجلس الشعب يمثل السلطة الاولى للدولة ، وبمقـدور أي فرد من الشعب أن يتصـدى لأصـحاب السلطة العليا ( وهـم في مرتبة الوزراء اليوم ) وينتقدهم في مجالس الشعب ويوجه لهم تهم الاهمال أو الاختلاس أو افساد المصلحة العامة . ولكن الى جوار هذه الحرية السياســية كان يتسلط قانون الحساسية الدينية الذي فرض على اليوناني العبودية ، والخضوع لموروثاته من دين أجداده ، حرية سياسية تقبل أن يتصدى المواطن للحــاكم وينتقده ويسخر منه ، وعبـودية كهنوتيـة للثيولوجيا العصر لا تقبل المساس أو التطاول عليهـا بمحـاولة الفهم ، وعندما أراد بعض المخلصين أن يصلحــوا من أمر الدين فبدأوا بمحاولة فهمه تمهيدا لمناقشته دفعوا حياتهم ثمنا لرغبتهم في الاصلاح .

ووجدت الحرية السياسية ـ وكذلك وجد الكبت الديني امتدادا لهما في عصر بركليس ( ٥٠٠ ـ ٤٢٩ ) وما بعده بقليـل ، غير أن تلك الحرية بـدأت في نهايـة حكـم بركليس مبـاشرة تغير اتجاهها واستمرت في سـيرتها الجديدة بعد أن انتهى حكم ذلك الرائد،وتلك هي الفترة التي عاشها ارستوفانيس .

أدى الثراء في تلك الفترة الى فســاد النفوس والعزوف عن العمل والتعالي عليـه واحلال العبيد مكان السادة في شتى ميادين الانتاج ، فتسلم العبيد « مقاليد الزراعــة والصناعة والتجارة والبحر بشكل عطل العمل على الأحرار أنفسهم وكف أيديهم » وتحول مواطنــو أثينا الى فقراء كثيرين يعملون ،

وأثرياء قليلين عاطلين • وبين الطبقتين حقد وازدراء متبادل ، وورث أبناء الأثرياء تلك البطالة عن أهلهم ، وأصبح الأثينى لا يتورع أن يقدم شهادة كاذبة فى مقابل دراهم قليلة ، واشترى بعض الساسة المفسدون أمثال كليون ضمير وحرية المواطن ، وأصبح صوت المواطن سلعة رخيصة تباع وتشترى ، فكان يتمتع بالحرية السياسية ويفتقدها فى آن واحد •

الى جانب ذلك قضى ارستوفانيس حياته الفنية كلها يشهد عن قرب حربا أهلية طاحنة، فلم تكد تنتهى حرب البيلوبنيز ( ٤٣١ – ٤٠٤ ق • م ) حتى بدأت حرب كورنثة (٣٩٥–٣٨٧ ق • م •) التى ادت بأثينا فى النهاية الى الافلاس السياسى والاقتصادى •

ومن الناحية الأخرى بدأت النظرة الدينية تلقى عن كاهلها غشاوة العصبية والجمود ، وانحصر التعبير عن هذا التغيير فى بدايته فى الرمز والتلميح كما فى مسرح يوربيديس ، ثم أفصح التعبير عن النظرة الجديدة عن نفسه بعد أن تبلور بالتمثيل والتصريح كما فى مسرح ارستوفانيس ، وتغيرت مسيرة الفكر فدخلته أساليب المنطق والجدل الديالكتيكى ، وامتزجت الفلسفة بالعلوم الطبيعية ، ويرجع الفضل فى هذا كله الى جماعات السفسطائيين العظام وعلى رأسهم أناكساجوراس وبروتاجوراس وأرخلاوس وبروديكوس ، وديوجنيس وغيرهم ومعهم سقراط ، وكانت جماعات السفسطائيين قد نزحت الى أثينا من مدن أيونيا اليونانية على سواحل آسيا الصغرى بعد أن ضاق بهم العيش فى مدنهم – وكان ثمة نهضة كبرى قد بدأت تستكمل مظاهرها فى هذه المدن قبل ذلك بقرن تقريبا – نتيجة لضغط حكومات الفرس عليهم •

ومسرح أرستوفانيس تسجيل مخلص لكل مظاهر هذا التغيير ، ولأنه جاء فى مرحلة الانتقال فقد بدا التعبير عن الصراع المحتدم بين القديم والجديد واضحا فيه أشد الوضوح•

فى مسرحية الزنابير ( *Sphêkes Vespae* ٤٢٢ ق•م ) ( التى أفاد منها راسين فى Les Plaideurs ) يعرض أرستوفانيس للبطالة التى استشرت فى ذلك الوقت وينتقد فى سخريه لاذعة نظام المحاكم التى استغلت كمصدر لاطعام فقراء أثينا بأن فرضت ضريبة ثلاثة أوبلات (قروش) على كل من يحضر احدى الجلسات • ولا ينسى ارستوفانيس أن يختار لبطلى هذه المسرحية اسمين لهما دلالة كبيرة ، الأول اسمه فيلوكليون (بمعنى المحب لكليون) مغرم بحضور جلسات المحاكم لما يعود عليه من منافع وأرباح تأتيهمن شهادة الزور ، ولهذا فهو محب لكليون ، الحاكم الذى وضع نظام الارتزاق من تأدية الشهادة ، والآخر اسمه بديليكليون ( بمعنى : الباغض لكليون )يضيق بهذا الحاكم وبالقضاء وبأبيه فيلوكليون ، وينتهى به الأمر الى حبس أبيه ، ولا يتورع أن يصف المحلفين بأنهم عبيد الحكام المرتزقة فهم يقتسمون دخل المحاكم مع الحكام ويحرمون منها فقراء جياعا لا يجدون قوت يومهم ، ويضع ارستوفانيس حلا لمشكلة البطالة أن ترسل أثينا بعشرين شابا الى كل مدينة متحالفة مع أثينا (وعدد هذه المدن كما يذكر الف) يعملون بها فتتخلص أثينا من عبء عشرين الف عاطل يعيشون عالة عليها •

وعلى الرغم من أن مسرحية « النائبات *Ekklêsiazausai* » ( ٣٩٢ ق•م ) كانت تحدد بداية مرحلة جديدة من فكر ارستوفانيس (١) ، وتنتمى الى فترة اجتماعية جديدة منذ كتب ارستوفانيس ملهاته ليسستراتا ، فانها لم تخل من وصف لمجتمع السادة المترفين ، ومقابلته بطبقة الرقيق الكادحة ، وقد قدم ارستوفانيس من قبل فى « الزنابير » عبدا يتمنى أن يكون له ظهر سلحفاة ليحميه من

---

(١) هناك شواهد كثيرة على ذلك ، فهى تقترب كثيرا من روح الكوميديا الجديدة التى تلت كوميديا ارستوفانيس ، وتقترب من الكوميديا الجديدة كذلك فى تكنيكها ، فهى قد خلت من البارا باسيس *Parabasis* الذى يظهر فيه الشاعر ليشرح عمله ويستجدى التصفيق ، وانكمش فيها دور الكورس الى حد كبير ، والحوار فيها بالغ النضج ، وتبدو فيها ثقافة ارستوفانيس الواسعة واطلاعه على آراء افلاطون فى الجمهورية عن الاشتراكية وحقوق المرأة •

قسوة سيده . والمسرحية وان خلت من الهجوم المباشر على ساسة أثينا فقد كانت فكرتها تنطوي على يأس بالغ من الأمل في صلاح هؤلاء الساسة ، اذ يقدم ارستوفانيس حلا للمشكلة بأن يجعل براكساجورا وعددا كبيرا من النساء يتنكرون في زي الرجال ويتسللن الى مجلس النواب يطالبن — أو قل يطالبون — بأن يناط الحكم بالنساء ، وتنجح الخطة وتصبح براكساجورا هي الحاكمة ، ثم يصور الشاعر مجتمعا تسوده الرفاهية في ظل حكم النساء ، يتمتع فيه الجميع من أطفال ورجال ونساء بالحرية والرخاء .

وفي مسرحية « المال Ploutos (٣٨٨ ق.م ) (٢) يصب أرستوفانيس جام غضبه على أولئك الذين جنوا ثروات طائلة من استغلالهم لاخوانهم في البشرية بأن اقتنوا اعدادا كبيرة من العبيد يؤجرونهم للعمل في المصانع والمزارع ويقبضون أجورهم بينما الفضلاء يعيشون في ضيق وضنك وقد أضرت بهم تقواهم لأن اله الثروة الكفيف يعطي بغير حساب لمن لا يستحق ويمسك عمن يشاء ، ويعرب ارستوفانيس في هذه الملهاة عن أمله في أن تجمع كل الثروات ويعاد توزيعها من جديد بالتساوي على الجميع ، لكن لا أمل في الخلاص طالما أن اله الثروة أعمى .

وقد شغلت الحرب التي شهدها ارستوفانيس طوال حياته الفنية فكره ، فألحت عليه الدعوة للسلام في عدد كبير من مسرحياته .فمسرحية « الأخارنيون Acharnes » ( ٤٢٥ ق.م. ) وهي أول مسرحية وصلتنا من تراث هذا الشاعر ليست الا دعوة للسلام في وقت انهكت الحرب أثينا وأذلتها طوال ست سنوات ولا تزال قائمة لا تلوح لها نهاية ، واستشرى الطاعون في المدينة يحصد أهلها ، وعجزت مواد الغذاء عن سد الأفواه الجائعة ، لذلك انبرى ارستوفانيس لفضح تجار الحروب ، ساسة أثينا وقوادها الذين روجوا للحرب ليجنوا ثروات طائلة يضحون في سبيلها بأرواح الأبرياء ، ويعرض ارستوفانيس في هذه المسرحية عدة نماذج لبشاعات الحرب ، رجل من ميجارا ( حاولت أثينا القضاء عليها بمحاصرتها ) يحاول أن يشتري الطعام بالمقايضة على بناته الصغيرات اللائي أخفاهن في زكائب مدعيا أنهن خنازير ، ورجل من بوؤشيا يحمل بضائع ثمينة يطلب المقايضة عليها بشيء من الانتاج المحلي لأتيكا فيقدمون اليه جاسوسا مكبلا داخل « زكيبة » ، وفلاح يطلب علاجا لعينيه التي فقأها بنفسه حزنا على ثيرانه المسلوبة .. الخ .

وقد أشار ارستوفانيس في هذه المسرحية الى ما فعله كليون مع وفد الصلح الذي جاء من اسبرطة ، فقد جمع كليون ألوف الأعضاء الممثلين للشعب في مجلس الشعب ، واجتمع بهم ليناقشوا أسعار السمك ، وطال انتظار وفد الصلح الاسبرطي ، وأخيرا خرج اليهم كليون والاعضاء يقولون : أنتحدث عن الصلح وقد رخصت أسعار السمك ؟ لا صلح سنواصل الحرب .

وقد قسا ارستوفانيس على كليون في مسرحيته « الفرسان Hippes » (٤٢٤ق.م) مما أثار غضبه وحنقه ، فتحول ارستوفانيس — الى حين — عن النقد السياسي والاجتماعي الى النقد الادبي والفكري ، فأخرج عام ٤٢٣ق.م مسرحية السحاب التي عالج فيها موضوع التعليم الحديث ، ثم ارتد بعدها الى الدعوة للسلام في مسرحية « السلام Eiren — Pax ( ٤٢١ ق.م ) ومسرحية « الطيور Ornithes ( ٤١٤ ) ثم « ليسستراتا » ( ٤١١ ق.م ) التي تحول بعدها مرة أخرى الى النقد الادبي في ملهاة « النساء في عيد الثسموفوريا » ( ٤١٠ ق.م) و « الضفادع » ( ٤٠٥ق.م ) .

صحيح أن أرستوفانيس قد استطاع أحيانا أن يلمس — من خلال الضحك والسخرية — شغاف الانسانية عندما كان يقدم صورة كاريكاتيرية هازلة لبؤس الانسان ، لعبد ينال من العذاب ما يجعله يتمنى لو كان له ظهر سلحفاة تحميه الم ذلك العذاب، فهذه الصورة

---

(٢) آخر مسرحياته

وغيرها كانت تزلزل بالضحك نفوس الآثينيين، ولكنها أيضا كانت تهز أركان تلك النفوس بالخوف - مثلما تحرك خوفا وامضا في نفوسنا اليوم - أن يصبحوا - أو نصبح يوما في مكان العبد نقاسى ما يقاسيه ، وهذا الاحساس في نفوس الآثينيين أو في نفوسنا لا يكاد يختلف في حظه من العمق عنه في أى زمان أو مكان ، فما يصوره ارستوفانيس ليس شعورا أو احساسا قاصرا على هذا العبد بعينه أو ذاك ، وانما هو يصور من خلال عذاب العبد وأمانيه - معاناة أجيال ترسبت في نفس الانسان على مر الايام مخترمة عصورا متتالية ، وتجسدت تلك المعاناة فيما يلقاه ذلك العبد من تعذيب ، وقد خلع هذا الانطلاق من الخاص الى العام ، ومن المحدود الى المطلق، خلع هذا على مسرح ارستوفانيس مسحة انسانية كان من الممكن أن تنطلق به الى العالمية الشاملة لولا أن ارستوفانيس ظل مشدودا - في مزيد من الاخلاص - الى قضايا مجتمعه شديدة الخصوصية مفتونا بها ، فأصبح الطابع الغالب على كل مسرحياته هو القومية بمعناها الواسع ، أو المحلية بقصورها الشديد . (٣) وظلت القضايا التي شغلت ارستوفانيس في مسرحياته مسددة لخدمة فئة قليلة تمتد كثافتها على عرض مساحته لا تتعدى أثينا وعلى طول فترة من الزمن لا تتعدى عمر ارستوفانيس الفنى فحسب .

هذه هي الفكرة الرئيسية - أو المحصلة الاخيرة - التي يخرج بها قارىء كتاب « أرستوفانيس ، عصره وعمله المسرحي » الذي أصدرته مؤخرا دار المعارف للاستاذ الدكتور على نور - عندما يبسط فصول الكتاب متجاورة أمامه ويحاول أن يجد الصلة بينها ، فالمؤلف لا يعالج هذه الفكرة في كتابه ، ولكن القارىء هو الذي يصل اليها بعد التعرف على عصر ارستوفانيس ثم قراءة الكلمات المقتضبة التي قدم بها د. على نور كل مسرحية من مسرحيات ارستوفانيس ، وهنا نصل الى ملاحظة هامة على منهج هذا الكتاب : ففصوله - رغم انها زاخرة بالمعلومات الطريفة والجديدة - لا تنتظمها فكرة رئيسية تربطها بعضها ببعض ، وانما ظلت وكأنها جزازات جمعت عليها بعض المعلومات ثم دونت في كتاب ، نحذف منها ما نشاء فلانكاد نحس بنقص أو تشويه ، وعلى هذا نلحظ أن فصول الكتاب كانت تعوزها الخطة التي تمضى وفقها فتصونها من التشتت والتكرار والتي تتناغم وفقا لها في عقد الفكرة الواحدة المتناسق .

ورغم أن الكتاب يحمل هذا العنوان « ارستوفانيس عصره وعمله المسرحي » نجد أن د. على نور قد أفاض في دراسة عصر ارستوفانيس بشكل يجعل من الكتاب دراسة لعصر ارستوفانيس فحسب ، ويقابل هذه الزيادة في دراسة عصر ارستوفانيس نقصان في دراسة عمله المسرحي يصل هذا القصور في أغلب الاحيان الى حد يجعلنا لا نجد في دراسة المسرحية أكثر من حكاية موضوعها فحسب ، على اننا كنا في أشد الحاجة الى الاقتصاد في التفاصيل الدقيقة التي أوردها المؤلف عن العصر والتي لا تتصل بدراسة مسرح ارستوفانيس في شيء ، وتسديد الجهد الذي أذابته هذه التفاصيل الى الافاضة في دراسة مسرح ارستوفانيس .

والحق يقال ، ان هذه الملاحظات البسيطة لا تنال من قيمة هذا المؤلف العظيم وأهميته ، فهو أول كتاب في العربية يصدر عن هذا الشاعر العظيم ارستوفانيس ، وهو مصدر لعصر شاعرنا لا يستهان به ومرجع له أهميته لكل من يتطلع الى الاستزادة من الثقافة الرفيعة يجد فيه الباحث المتخصص والقارىء العادى بغيته على السواء .

---

(٣) في العدد السابق ( ١٢٥ ) من « المجلة » دراسة لمسرحية السحاب من زاوية تاريخية ، ص ٦٧ وما بعده . أنظر أيضا ص ٧٦ .

# رسائل نيتشة غير المنشورة

Nietzeche
unpublished Letters
Translated from the German and
edited by kurt. F. Leidecher
(London, Peter Gwen, 1959)

اختارها وترجمها عن الألمانية
كيرت ليدكر

عرض : محمد نعيم شريف

يعتبر الفيلسوف الألمانى فردريك نيتشة ( ١٨٤٤ ـ ١٩٠٠ ) شخصية عبقرية فذة ، تقف شامخة عبر التاريخ والأجيال • وبصرف النظر عما قيل فى فلسفته ، فقد اقام ثورة هائلة فى القيم والأخلاق كان لها صداها وأثرها الفعال فى المانيا خلال العصر النازى ـ واستغلها هتلر فى تعبئته للشعب الالمانى واثارة نار الحرب العالمية الثانية •

فنيتشة هو الداعى الى فلسفة القوة والانسان الأرقى ، والكاشف عن أعمق أغوار النفس البشرية فى جراة وجسارة ، وهو مقسم الأخلاق الانسانية الى اخلاق سادة واخلاق عبيد ، كما انه حارب الدين المسيحى لانه يحمى اخلاق العبيد بتشجيعه على الرحمة والضعف والاستخذاء • ونادى بملء الحياة الارضية ، وجعلها مثمرة لأنه ليس امامنا سواها •

وهو القائل على لسان نبيه «زرادشت» : « لقد كنتم من جنس القرود فيما مضى على أن الانسان لم يفتا حتى اليوم اعرق من القرود فى قرديته » وهو القائل : « ما الانسان الا كائن يجب أن نتفوق عليه » • وكذلك :

« لقد تاقت شجاعتى الى الضحك ، وقد انقطع كل حبل بينى وبينكم • ان السحب المتمخضة بالعواصف لهى سحبكم السوداء الثقيلة ، وأنا أهزأ الآن بها » •

انكم تنظرون الى ما فوقكم عندما تتشوقون الى الاعتلاء ، أما أنا فقد علوت حتى صرت أتطلع الى ما تحت قدمى • فهل فيكم من يمكنه ان يضحك وهو واقف فوق الذرى ؟

من يحوم فوق قمم الجبال ، يستهزىء بجميع مآسى الحياة وبمسارحها بل وبالحياة نفسها •

تريدنا الحكمة شجعانا لا نبالى ، أشداء مستهزئين ، لأن الحكمة انثى ولا تحب الأنثى الا الرجل المكافح الصلب » •

ويعرض المؤلف والمترجم فى مقدمة كتابه لشخصية نيتشة كما تبدو خلال رسائله الى أصدقائه وأحبائه وزملائه فاذا بنا نتعرف فيه على الطالب الجامعى المتفانى ، والابن المخلص والشاب الخجول ، الرقيق الحاشية ، والمحب الوفى والصديق المرهف • فيكتشف هذا الانسان وقد ترك كهف فلسفته البارد ، وجاء يبحث عن اقل قدر من العاطفة والرقة ، هذا الانسان الذى لو صادف حبا عظيما سليما متحررا من عقدة اوديب او غيرها من العقد النفسية لأمكنه التحليق فى أعلى السماوات ، ولتفوه قلبه ولسانه بدعوات اكثر رحمة واشراقا ، ولقد كان لدى نيتشة من الأسباب مايجعله يعتبر نفسه « قدرا » ومأساة تسير على قدمين •

لقد كان لآراء نيتشة دورها الهام فى الأحداث التاريخية الضخمة ما بين الحربين العالميتين ، وما تلاهما من سقوط او صعود « لأيديولوجيات » شتى • والدارسون لأعمال نيتشة فئة قليلة جدا ، واقل منها المدركون لمراميها • ولكن هناك من يعكفون على دراسته باعتباره انموذجا لحالة من حالات ( جنون الهذاء ) فتجد دراساتهم صدى أبعد بين جمهور القراء من آراء ومبادىء نيتشة نفسها • فالمشكلة أنه ليس هناك من يفهم الرجل ككل ، بدلا من أن يستخرج معلومات زائفة استنادا الى شذرات من حياته وافكاره•

وفى ٧ اغسطس سنة ١٩٣٧ خلال عهد حكومة المانيا الهتلرية اعلن دكتور ويلهام هوب والاستاذ كارل شلشتا الى اللجنة الخاصة بالطبعة الكاملة لأعمال نيتشة وخطاباته النقدية التاريخية

اكتشافهما المثير حول زيف خطابات نيتشة ومتعلقاته غير المنشورة ، التى قامت اخته اليزابيث فورستر نيتشة بنشرها • ومنذ ذلك الحين بدأ الاهتمام بهذه الشخصية يتخذ شكلا مثيرا ، وبرزت ضرورة اعادة تقييم الرجل واعماله وكل ما وجه اليه من اتهامات وادعاءات •

لقد احب نيتشة اللغة الألمانية ، واعتبر نفسه استاذا متمكنا فيها يفوق « جوته » و « مارتن لوثر » ، ولكن ذلك لم يمنعه من الاعجاب ببقية اللغات والآداب • وتفوه نيتشة بكلمات قاسية ضد اليهود ، ومع ذلك ندد باعداء اليهود فى عبارات صريحة • واحب ريشتارد فاجنر وقدره كاب وعبقرى ، ومع ذلك انقلب ضده فى عنف • ونادى بالقوة والجبروت وتاكيد الذات الى حد العنف ، ورغم هذا عنف نفسه على عاطفة الشفقة فى داخله ، كطبيعة ثانية ، كما لام نفسه على قراءته لشوبنهور وتاثره به •

ولقد دفعه اهمال أبناء وطنه له ، ووصمه بانه لا اخلاقى الى الاصرار على اصله البولندى ، وتاكيده بانه لا يمت للألمان بصلة •

كانت تطوف بذهنه المخاوف من ان تقع اعماله فى أيد غير قديرة على بسطها او تحريرها • ولقد اصابته يد القدر بنفس ما كان يخشاه ، ومن شخص قريب اليه ، وهو اخته ، التى كانت تعنى بشئونه وتنظم له مكتبته واوراقه خلال فترة مرضه وذهاب عقله • الأمر الذى كان سيؤدى الى اساءة فهم الجميع له ، أو عدم فهمهم له على الاطلاق •

فقد مكنتها الظروف من أن تصير هى المتصرفة الوحيدة والمنفذة لأعمال اخيها ،ولم تمكن والدتها من المساهمة بنصيب كبير ، وحين وجدت بعض الخطابات فى غير صالحها لم تتردد فى تناولها بالتغيير ، ويشير الى ذلك وجود محو ، او نقط حبر فى بعض المواضع الحساسة ، ورغم أن المشادات وسوء التفاهم لم تكن تنقطع بين الأخوين ، كما صرح بذلك نيتشة لكثير من أصدقائه ، فان الخطابات التى كانت فى حوزتها تشير الى العكس ، بل وتقدم صورة مشرقة جميلة لعلاقتهما •

ولكن بفضل طبعة الاستاذ «شلشتا» المكونة من ثلاثة مجلدات أمكن التعرف على كتابات نيتشة قبل أن تحرر تحت اشراف اخته •

أما بالنسبة للرسائل التى ترجمت فى هذا الكتاب ، ومعظمها ينشر للمرة الأولى ، وقد اختيرت من مجموعة مكونة من ٢٧٨ رسالة ، تم انتقاؤها ببراعة من بين الرسائل التى نشرها «شلشتا» فى المجلد الثالث من كتابه • وهذه الرسائل تقدم صورة واضحة للتطور العقلى والعاطفى لنيتشة • ويجب ان يكون واضحا لذهن القارىء ان نيتشة كان يشعر منذ البداية بان على عاتقه رسالة خطيرة هامة فى الحياة •

ورسائل نيتشة لأخته اليزابيث ، ووالدته ، ووالده ، تكشف عن شخصية عاطفية ، وودود رقيقة ، متاهبة على الدوام للصلح والوئام • وكانت أخته تحتل مكانة كبيرة فى حياته • وتكشف غيرتها عليه من علاقاته مع الرجال والنساء ، وتحول انتباهه بعيدا عنها ، عن اكثر من حب أخوى • وقد كانت هى مصدر كل المصاعب والمشادات ونجحت فى ابعاد والدته عنه •

والشخصية الثانية الهامة فى حياته هى « ريتشاد فاجنر » ، الذى اعتبره البعض بديلا لوالده • وقد استمر تعلق نيتشه الشديد به حتى مرحلة أوبرا « برسيفال » • اذ تبين له اتجاهه نحو الاعتراف والغفران والخلاص، فسيطر عليه احساس بالتعاسة ، ولم يملك الا ان يكتب الى «بيتر جاست» :

« انى احس بالفزع يغمرنى عندما آتين ثانية ، الى اى حد كنت لصيقا لفاجنر » •

والخطابات مليئة بالاشارة الى مرض نيتشة • فقد كان يعانى من صداع دائم وقصر نظر متزايد • وقد عزتهما ادارة مدرسته الى وراثته لهما عن ابيه• وأثناء أدائه الخدمة العسكرية وقع من على جواده وأصيب ، وبينما كان يقوم بالتمريض فى صفوف المقاتلين فى حرب السبعين اصيب بالدفتريا والدوسنتاريا •

وفى خطاب ارسله الى فاجنر فى مناسبة عيد ميلاده • نقرأ :

« السيد المحبوب •• ان الكتابة اليك فى عيد ميلادك تعنى طلب الحظ السعيد لنا ، وكذلك الصحة لتتمكن من مجاوبتك على الوجه الأكمل ، لأننى مضطر للتسليم بان المرض ، والانانية المتربصة وراءه ، هى التى تدفعنا الى التفكير الدائم فى انفسنا ، والعبقرى على أية حال وهو فى كامل صحته يفكر دائما وفقط فى الآخرين ، ويمنح البركة والصحة اينما يضع يده • وقد قرأت اخيرا ان كل رجل مريض نذل ».

وهذا خطاب آخر لصديقه الحميم « هنريش كوسليتز » أو « بيتر جاست » الموسيقى ، الذى كان يعتبر نفسه تلميذا مخلصا لنيتشه ، والذى سمح له الاخير بالاطلاع على ادق أسراره :

« لكى اشد ازرى للسير فى طريق حياتى الذى اخترته ، خططت امس مجموعة السمات التى وجدت انها تنم عن الرقى والنبل فى الناس ، وعلى العكس كل ما هو خاص بالغوغاء فينا ( وطوال فترة مرضى شعرت منزعجا بانحدارى الى ضعف السوقة وانغماس العامة • حتى بالنسبة لفضائلهم الخاصة • هل تدرك هذا • !ه ايها الرجل السليم ؟ ) ان النبل ، مثلا ، هو المظهر الثابت لروح الدعابة المتوارية خلف قسوة الزهد ، وضبط النفس ، وهى تندرج ببطء فى كل الاشياء حتى فى النظرة الرصينة ، ويصبح اعجابنا بانفسنا متعسرا » •

ولم يكن نيتشه يسارع باتهام الآخرين بعدم فهمه ، بل كان يحمل نفسه مسئولية ذلك • « انى انا سبب كل الاحداث القاسية التى تصيبنى »•

ويقول فىخطاب لوالدته فرنسيسكا نيتشه من « بفورتا » فى ٢ مايوسنة ١٨٦٣ :

« فيما يتعلق بمستقبل فانا الآن منزعج بعض الشيء لبعض الاعتبارات الخاصة ، فالقرار المتعلق باى تخصص أتجه ، لا ياتيني بيسر وبساطة . وقد اضطررت للتفكير فيه بنفسي ووصلت الى اختيار وهو نفسه الذي يغيظني . بالطبع هناك محاولات مني لدراسة ما أنا مقبل على دراسته على الوجه الاكمل . ولكن الاختيار ما زال صعبا .. اذ يجب ان انقب عن ذلك المجال الذي يمكنني من ان آمل في تحقيق شيء جدير بالبحث . وكم تتقلب هذه التوقعات كثيرا . كم تتحول بعيدا ، بمباهج الساعة ، أو بعض التقاليد العائلية القديمة او الرغبات الخاصة فهذا الاختيار يشبه كثيرا القمار بأوراقه الكبيرة العدد ، وضرباته القليلة القوية وشد ما أبدو في موقف مضطرب نوعا ما ، لاتساع اهتماماتي هذا الاتساع العظيم وتوزعها على مجالات شتى مختلفة ، الامر الذي سيجعلني رجلا متعلما ، ولكن من الصعب ان يؤهلني لمهنة بمعناها الضيق . وعلى هذا فالواضح الآن لذهني انه يجب استبعاد قليل من تلك الاهتمامات واحلال اخرى محلها . ومع هذا فما هي تلك الاهتمامات السيئة الحظ ، التي سأضطر الى التخلي عنها ؟ ربما كانت هي نفسها التي اعتز بها » .

وكتب الى « رتشارد فاجنر » من بازل في ٢١ مايو سنة ١٨٧٠ يقول :

« الاب الملاك : مقدر على مثل العام الماضي الا اكون حاضرا الاحتفال بعيد ميلادك . الفال السيء يمنعني هذا العام ايضا من الحضور . حتى القلم يطاوعني في ان احتضن الامل في التمكن من القيام برحلة الى منزلك في مايو .

اسمح لي ان اعبر عن أعمق تمنياتي واخلصها وقد لا يجرؤ الآخرون على تهنئتك باسم الفن المقدس ، باسم أرفع التطلعات من اجل المانيا ، كما يتفق ورغباتك ، ولكن دعني أعبر راضيا عن تمنيات اكثر شخصية : هل تبقى .. كما كنت العام الماضي ، مرشدي الى المذاهب السرية للفن والحياة .. هل كنت أبدو لك احيانا ، بعيدا بعض الشيء ، وراء الغمام الرمادي لعلم تاريخ اللغة . انا شخصيا لست بعيدا هكذا فافكاري تدور حولك على الدوام ، ولو كان حقا ما كتبت ـ وهو ما افخر به ـ اني مقود بالموسيقى . فانت في كافة الظروف ، قائد موسيقاي تلك ، الست القائل لي ، انه حتى لو كان هناك شيء متوسط ، وامكن قيادته بمهارة لأحدث تأثيرا ممتعا . بهذه الروح اعبر عن اعجب الرغبات: ايقدر للامر ان يظل كذلك ، فلتدم هذه اللحظة فهي غاية في الجمال . فيما يتعلق بالسنة القادمة اطلب فقط الا أبرهن على عدم جدارتي بعطفك الذي لا يقدر ، وتشجيعك القوي .

أرجو ان تتقبل هذه الامنية ضمن ما تتقبل من امنيات مع بدئك لهذا العام الجديد .

واحد من « الغلمان المباركين »

ونلتقي بعد ذلك برسالة ذات دلالة هامة بالنسبة لحياة نيتشه العاطفية :

« جنيف في ١١ ابريل سنة ١٨٧٦

عزيزتي الآنسة « ترامبيداش »

ستكتبين لي شيئا اليوم ؟ حسن . أنا أيضا سأكتب لك شيئا .

أرجو ان يجمع قلبك كل ما يستطيعه من شجاعة ، لكي لا يرهب السؤال الذي سألقيه عليك : هل تقبلين ان تصبحي زوجتي ؟ انا احبك واشعر كما لو كنت تخصينني . ليست هناك كلمة يمكن ان تصف عاطفتي المفاجئة! على الاقل ليس في ذلك ذنب ، ومن هنا فليس في الامر ما يستحق الاعتذار ، ولكن ما اود معرفته . هو اذا ما كنت تشاركينني نفس الشعور .. اذ ليس بيننا شيء غير عادي بالمرة .. ولا حتى للحظة واحدة ! ألا تعتقدين معي انه بالاتحاد ، سيصير كل منا اكثر حرية وافضل مما لو ظللنا منفردين : عظيم ؟ هل تجرؤين على السير معي ، تناضلين بلهفة من اجل الحرية والافضل ، وفي كل مسالك الحياة والفكر ؟

والآن أرجوك ان تكوني صريحة ، وألا تمسكي بشيء . لا احد يعرف بهذا الخطاب والسؤال ، ما عدا صديقنا المشترك « فون سنجر » .. سأعود في الحادية عشرة بالقطار السريع الى بازل . اذ يجب ان ارجع .. لقد ضمنت الخطاب عنواني في « بازل » لو اجبت سؤالي بالايجاب فسأبادر بالكتابة الى والدتك . وفي هذه الحالة سوف اسألك عن عنوانها .. اذا وجدت انه من السهل ان تقرري بسرعة ، بقولك نعم او لا ، فسيصلني قرارك بالخطاب حتى الساعة العاشرة بفندق « جارني دي لابوسب»

تمنياتي لك بكل ما هو طيب ومبارك على الدوام » .

( فردريك نيتشه )

وعندما وجد ان خطابه هذا وما يتضمنه من طلب يدها غير لائق عاد وكتب لها معتذرا .

بازل في ١٥ ابريل

عزيزتي الآنسة « ترامبيداش » ـ كنت في غاية الكرم بعفوك عني . لقد شعرت بذلك من رقة خطابك . هذه الرقة التي لا استحقها حقا ، لقد عانيت كثيرا عندما فكرت في الطريقة القاسية العنيفة التي سلكتها ، لدرجة أنني لا استطيع التعبير عن مدى امتناني لك من اجل تسامحك هذا . لا اريد ان اقدم اية ايضاحات . كما لا اعرف كيف ابرر نفسي ، لي رغبة أخيرة ، وهي انه اذا تصادف وقرأت اسمي او قابلتني ثانية ، فأرجوك الا تفكري في الفزع الذي سببته لك . وفي كل الظروف أريدك ان تعتقدي انه مهما كان الشر الذي اقترفته فقد أردت به خيرا .

***

وفي يونيه سنة ١٨٧٨ كتب نيتشه الى « رينهارت فون سيدلتز » يصف شعوره نحو « فاجنر » بعد انقلابه عليه :

« بقدر اهتمامي ، فاني مسرور وراض على الدوام لأن أحد أصدقائي يقدم الخير لفاجنر ، ويكن له العطف ، ذلك اني اصبحت اقل قدرة على منحه

السعادة ، وهو وهو على ما هو عليه، رجل مسن لا يقبل ان يتغير . ان نضال كل منا منفصل كل الانفصال . وهذا يؤلمني بما فيه الكفاية . ولكن من اجل خدمة الحقيقة يجب ان يؤهل الفرد نفسه لبذل اية تضحية . وعلى فكرة لو علم اى تصميم فى قلبى ضد فنه ودوافعه ، لاعتبرنى من الد اعدائه وانا كما تعلم لست كذلك » .

وفى نفس الموضوع كتب نيتشه فى الشهر التالى الى « ماتيلدا ماير » يقول :

عزيزتى الآنسة ماير ، لا مفر ، فقد قدر على ان اسبب المتاعب لكل اصدقائى ، بما اتفوه به ، فى الوقت الذى اتخلص فيه انا نفسى من هذه المتاعب آخر الامر . ذلك ان خلع السحر والشعوذة الميتافيزيقية على كل ما هو حقيقى وبسيط ونضال العقل ضد كل عقل يرى فى كل الامور اما اعجوبة او غباء ، وينطبق هذا تماما على فن « الباروك » بمبالغته وحاجته الى الاعتدال ـ واشير بهذا الى فن فاجنر ـ وكل هذا يسبب لى فى النهاية اعياء ومزيدا من الاعياء . ويهدد بسلبى تقريبا من كل هدوء بال ومقدرة . انى اود لو كنت معى تشعرين ايضا بنقاء « هواء الجبل » الذى اقضى ايامى فيه . ولذلك اصبحت اميل الى ان اصبح ارق فى نظرتى الى اولئك الذين ما زالوا يعيشون فى ضباب الوادى السفلى . انى مصر ومستعد اكثر من اى وقت مضى لكل ما هو افضل وامتن ، مقتربا اكثر من ذى قبل مئات الخطوات من الاغريق . هل تشعرين كيف احيا انا نفسى ، باحثا عن الحكمة فى ادق الامور ، فى حين كنت قبلا ابجل الحكماء واقدرهم .. وباختصار اذا كان فى امكانك ان تتعاطفى معى فى تلك التغيرات والازمات التى ذكرتها لك ، فلا بد ان تكونى راغبة فى شىء مشابه لهذا .

لقد فطنت تماما الى كل ذلك اثناء اقامتى فى « بايرويت » خلال فترة الصيف وبعد حضورى قليلا من الحفلات .. هربت بعيدا الى الجبال وهناك فى قرية صغيرة بالغابة ، اتممت المسودة



الاولى او الثالثة من كتابى ، الذى اعطيته عنوان « حد المحراث » ونزولا على رغبة اختى عدت فيما بعد الى « بايروت » بعد ان اكتسبت هدوءا نفسيا يؤهلنى . رغم كل شىء ، لتحمل الصعاب التى قد تنشأ ، تحملا صامتا دون الحديث الى احد ـ انى الآن مهتم بنفض كل ما لا يخصنى من اناس ، واصدقاء او اعداء وعادات .

لسوف احيا سنين فى عزلة ، حتى اصبح تام النضج والتاهب كفيلسوف للحياة ، فاسمح لنفسى حينئذ ( بل وربما كان من الواجب وقتئذ ) ان اعود للعيش بين الناس .

***

وعندما مزقته الآلام كتب فى ١٤ يناير سنة ١٨٨٠ خطابا الى « ملويدا فون ميسنبرج » ينفث بعض ما به :

« بالرغم من ان الكتابة اصبحت بالنسبة لى فاكهة محرمة . فلسوف اكتب لك . انت التى احبها واعزها كانت كبرى . وربما كانت آخر رسالة اكتبها ، فآلام حياتى المروعة ، التى لا تكاد تنقطع ، تجعلنى مشوقا للنهاية . واحساسى بأن ضربة واحدة للمخ ستخلصنى من آلامى وانها فى متناول يدى ، يمنحنى آمالا لا حد لها » .

وكتب فى نفس الخطاب :

« وبالرغم من هذا فقد حصلت الكثير خلال هذه السنين لتطهير روحى وتجميلها ، دون الحاجة الى دين او فن ( وسوف تلاحظ ان هذا كان موضع فخرى . وان وحشتى باديء الامر قد مكنتنى ، حقا من اكتشاف منابعى ) اعتقد انى انجزت عمل حياتى ، ولكن كشخص لم يتح له الوقت الكافى . وادرك انى سكبت نقطة من زيت جيد للكثيرين ومنحت عددا كبيرا من وسلامتهم واتزان تفكيرهم . اكتب لك ذلك متاخرا ، حقا كان يجب قوله عندما اكملت انسانيتى ، لم يكن هناك ألم قادر او سيقدر على تضليل فاصبح شاهدا زائفا للحياة كما اراها » .

ثم قال فى نفس الخطاب ايضا :

« هل لديك اخبار سارة عن الفاجنريين ؟ مرت الآن ثلاث سنوات منذ سمعت عنهم : لقد تخلوا عنى هم ايضا . وقد ادركت منذ زمن انه فى اللحظة التى سيلاحظ فيها فاجنر التصدع فى نضالنا ، فسوف ينتحى هو ايضا بعيدا عنى . وقد اخبرنى شخص انه يكتب ضدى . دعيه يستمر .. الحقيقة لا بد ان تنبلج بطريقة او باخرى . انى اتذكره بعرفان دائم . فانى مدين له ببعض ذلك الدافع القوى نحو الاستقلال الروحى وانت تعلمين بالطبع ان « مسز فاجنر » ارق امراة قابلتها فى حياتى ـ ولكنى غير مستعد اطلاقا لتغيير سلوكى أو تجديد اتصالنا .. لقد فات الاوان .

اليك ايتها الصديقة والاخت المبجلة تحيات الشاب المسن الذى لا يحمل اى ضغينة للحياة ، حتى ولو كان الامر يوجب عليه التلهف على الخلاص » .

***

وكتب نيتشه لصديق العمر «فرانز أوفربك » خطابا فى ٢٨ اغسطس ١٨٨٣ استهله بتنبيهه : « هذا الخطاب لك وحدك » وبداه بوصف معاناته قائلا :

« الصديق العزيز : لقد ادى انفصالى عنك الى ارتمائى فى ظلام

الكآبة ولم أستطع طوال رحلة العودة التخلص من الاحاسيس الشريرة فشلي الآن في الانتصار على نفسي .. السوداء ، من بينها كراهية اختى الفعلية ، التى تسببت بصمتها فى غير الوقت المناسب ، وبحديثها فى غير الوقت المناسب ، لمدة عام كامل ، فى فاصبحت فى النهاية ضحية شعور قاس بالرغبة فى الانتقام ، فى نفس اللحظة التى وصلت فيها الى قمة تفكيري تخليت عن كل انتقام وعقاب . وهذا الصراع الداخلي يؤدى بى خطوة بخطوة الى الجنون المطبق ، انى اشعر بعظم هذا التهديد ولا ادرى الى اى مدى ستخفف رحلتى « لنومبورك » هذا الخطر . بل على العكس فمن الممكن أن تعرض هذه الرؤى المفزعة فى اية لحظة . وهذه الكراهية الطويلة الامد يمكن أن تتطور الى كلمات وافعال . وفى هذه الحالة ساقع أنا ضحيتها أكثر من أى شخص آخر .. ».

ثم كتب فى أسفل الصفحة تفسيرا لعلامته تلك: «هل تستطيع دون الناس جميعا أن تبسط خطورة هذا الامر لأختى ؟ » .

وكتب فى مذكراته يقول :

« فى التحليل الاخير ، كان المرض ذا خدمة جليلة لى . لقد دفعنى خارج نفسى ، ثم منحنى الشجاعة لأكون أنا نفسى . وانى أيضا ، طبقا لغرائزى حيوان شجاع نعم ، حيوان عسكرى ، ان المقاومة الطويلة قد أثارت الى حدما كبريائى - هل أنا فيلسوف - ولكن ما معنى ذلك ! » .

وكتب الى كارل كنورتز فى ٢١ يونيه ١٨٨٨ :

« فيما يختص بكتابى زرادشت ، اعتقد انه يكاد يكون أعمق كتاب باللغة الالمانية ، وهو كذلك الاكمل لغويا .. وعلى اية حال للوصول الى فهم وثيق متبادل نحتاج الى جيل باكمله ، لابد له أن يمر بهذه التجارب الداخلية ، التى كانت ضرورية لاخراج هذا الكتاب .. وانصح أى شخص بالبدء بمؤلفاتى الاخيرة ، الاكثر اتساعا واهمية ، وارادة الخير والشر ، ونحو الاصول ( الاخلاقية ) وبالنسبة لى شخصيا فالأعظم تجاوبا هما الكتابان المتوسطان « الفجر » و « العلم المرح » وهما أكثر ذاتية » .

وكتب له فى نفس الخطاب :

« انى مغرور الى الحد الذى اقول فيه أن كتبى فى الدرجة الاولى من العظمة بفضل ثراء التجارب النفسية . وجسور أمام أعظم خطر ، وذات صراحة شامخة » .

وكتب نيتشه لكارل فوش من تورين بايطاليا فى ١٨ ديسمبر ١٨٨٨ :

« السنوات القادمة سوف تشهد انقلاب العالم راسا على عقب . لسوف احكم العالم من الآن فصاعدا بعد ان انسحب الاله القديم » .

***

وفى ٣١ ديسمبر سنة ١٨٨٨ كتب نيتشه الى والدته يقول :

« فى الحقيقة ، مخلوقك المسن ، أصبح الآن حيوان ضخم الشهرة ليس فقط فى المانيا - فالالمان أكثر غباء وعامية من أن يصلوا الى ارتفاعى الروحى ، وطالما جعلوا من أنفسهم حمقى بسببى - بل فى كل مكان آخر » .

ومن خطاباته الاخيرة فى بداية جنونه ، كتب الى « بيتر جاست » فى ٤ يناير ١٨٨٩ سطرين يقول فيهما :

« الى قائد الاوركسترا بيترو

غن لى أغنية جديدة : العالم يتحول .. والسماء بكاملها مبتهجة .

( المصلوب )

وكتب لجورج براندس فى نفس التاريخ هذين السطرين :

« الى صديقى جورج ! بعد أن اكتشفتنى ، ليس هناك صعوبة لتجدنى . الصعوبة الآن هى أن تفقدنى » .

المصلوب

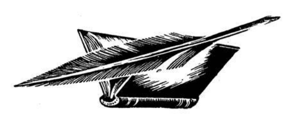
وكتب فى نفس التاريخ « لكوزيما فاجنر » زوجة فاجنر التى كان يحبها ويعتبرها مثالا للمرأة ، يدعوها بلقب « الربة اريادن » زوجة الرب « ديونيسوس » :

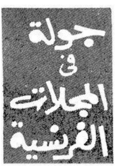
« اريادن . احبك »

ديونيسوس

وبهذا تنتهى كتابات نيتشه بولوجه فى ظلمة الجنون . حيث كان لا بد لهذا العقل الجبار وهذه الآلام العظيمة أن تجد متنفسا ، وطريقا للخلاص ، هربا من سيطرة الارادة القوية .. والنفس الشامخة فى سعيها الدائب نحو الحقيقة . حتى تنتهى حياته اخيرا فى عام ١٩٠٠ بعد ما يقرب من اثنى عشرة سنة من ذهاب عقله .














## المرأة .. أين تقف من نفسها ومن تاريخها ؟

**تسعى المرأة فى جميع أنحاء العالم نحو الخلاص من كل تلك القيود العاتية ، الراسخة على كيانها منذ أحقاب طويلة . غير ان الوصول الى تحقيق هذا الهدف يعتبر سلاحا ذا حدين . فمثلما تسعى المرأة الى التحرر ، عليها ان تتحمل مسئولية تحررها بأن تقدم من اعمال الخلق والابداع ما يكفل لها حقا ان تتساوى مع الرجل . فالتحرر لا يعنى مطالب فحسب ، وانما يعنى ايضاواساسا انجازات فعلية .**

والامثلة التى يقدمها لنا التاريخ ـ رغم قلتها ـ هى لنساء قدمن من الاعمال أكثر مما حصلن على حريات . ونظرة شاملة على الصحف والمجلات الادبية الفرنسية ـ التى ظهرت طوال الشهر الماضى ـ تعطينا فكرة واضحة نسبيا عن دور المرأة المبدعة فى شتى المجالات ، منذ قرن مضى حتى يومنا هذا .

## المرأة شاعرة :

وأول من تبرز فى هذه المجموعة ، ربما لكثرةماكتب عنها وعن أعمالها ، هى الكاتبة الفرنسية **الزا تريوليه** . وان اقترن اسم «الزا» فور نطقه بشىء ، فهو يقترن باسم أستاذها وزميلها وزوجها **لويس آراجون** . فقد ارتبط اسماهما خلال حياة خصبة بالاعمال ، مليئة بالصراع من أجل تحقيق ما يعتقدانه وما يؤمنان به ، فى سبيل تطور الانسان وحريته .

وقد أصدرت مجلة Europe عددا خاصا عنهما هذه الايام ، كما أصدرت Pœtes d' Aujour d'hui عددا خاصا عن أشعار آراجون ومعظمها يرجع الى الزا وحيا والى الانسانية هدفا . وذلك بمناسبة مرور خمسين عاما على ترابطهما ، ذلك الترابط الذي يقول عنه **جان ـ لو ماجفسكى** أنه بمثابة المنارة التى تضىء أعمالهما . ذلك لأن العلاقة العميقة التى تربط بينهما هىمن أقوى وأصدق العلاقات القائمة بينشخصين فى عصرنا هذا . أو هى علاقة متكاملة ذهنيا وعاطفيا ، قائمة على الحب والابداع والبحث المتبادل . الحب فى أسمى قيمه . الحب كاكتشاف للطرف الآخر . ذلك الاكتشاف الذى يسمح للمحب بالخروج عن حدود ذاتيته المغلقة . اذ يعتبر الخروج عن الذات هو الذى يفرق ما بين الحب الصادق ومجرد الرغبة فى الحب .

ولا تؤمن الزا بشىء قدر ايمانها بالفن وبعمليةالخلق التى يتضمنها . فهى تقول فى احدى رواياتها :

**« اننى واثقة انه اذا ما فاتنى اى معنى من معانى الحياة ، فسأظل اردد حتى آخر أنفاسى اننى أومن بالفن »**



ويقول روجيه جارودي ـ الكاتب والمستشرق الفرنسي ـ في المقال الطويل الذي كتبه عنها في مجلة Lettres Françaises ان ذلك الايمان هو الذي تحاول الزا التعبير عنه والذي يحدد ايقاع أعمالها . مثلما يحاول آراجون التعبير عن ازدواجية الانسان وتناقضاته ، وعن مشكلة الزمن . الزمن بحديه : الزمن من خلال الانسان ، والانسان من خلال الزمن . ان بحث الزا وآراجون عن الزمن يتم من عملية الخلق الفني ومن عملية البحث عن واقع العالم ، عن مستقبله وامكانياته القريبة والبعيدة ، وعن التطور الذي يحتم مشاركة الانسان الفعلية .

## المرأة فنانة :

وان كانت الزا تريوليه من الامثلة المعاصرة التي ساهمت بالفعل وبفضل أعمالها العديدة والمتعددة الجوانب في أن تحتل المرأة مكانتها الابداعية في التاريخ ، فان الفنانة الفرنسية **سوزان فلادون** تعتبر من الامثلة الرائدة في عالم تحرر المرأة وحصولها على مكانة المساواة مع الرجل بفضل عملها أيضا .

فقد أقام متحف الفن الحديث معرضا شاملا للوحات سوزان ، وذلك بمناسبة مرور مائة عام على ميلادها . وأهم ما يبرزه هذا المعرض هو اثبات وجود مذهب التعبيرية ـ التأثيرية وازدهاره في نفس الوقت مع كل من مذهبي الوحشية والتكعيبية . كما يؤكد من جهة أخرى بطلان تلك الفكرة السائدة عن ضعف مستوى الاعمال الابداعية النسائية .

واعتبار سوزان فلادون من الامثلة الرائدة في ضرورة العطاء ـ والعطاء هنا بمعنى الابداع من داخل نفسها .



والاستمرار ، دون انتظار أى مكسب أو أية نتيجة ـ ذلك لأنها أعطت فعلا ، وأعطت بصدق واصرار ، دونما الحصول على أية مكاسب أو حقوق .

فقد كانت سوزان امرأة كادحة ، من عامة الشعب ، قليلة الثقافة ، لكنها غنية بالتجارب الانسانية ، عميقة الفهم لمعنى الحياة . لذلك يصعب الفصل بين لوحاتها وحياتها . وتقول عنها جريدة Nouvelles Littéraires انها بمثابة « احدى بطلات الروايات الشعبية » . وهنا نتساءل عن سبب هذا التشبيه . فنعرف انها ريفية الأصل ، ولدت من أم غسالة وأب مجهول . ولم تذهب الى المدرسة الا لفترة قصيرة ، لأنها اضطرت لمعاونة أمها **في الصراع من أجل البقاء . لكنها كانت تحب الرسم .** بل لعله كان الشيء الوحيد الذي يجذبها الى الحياة ، والذي كانت تختلس من قوتها لكي تتمكن من ممارسته

وعملت سوزان فلادون غسالة ، وخادمة ، ثم بمحض الصدفة عملت موديلا للرسامين . وربما ساعدها ذلك العمل الجديد على فهم عالم الألوان عن قرب . ذلك العالم الذي كان يعتمل في نفسها ولا تقوى على التعبير عنه لارتفاع ثمن موارده .. ومع ذلك فقد استمرت في التعبير وفي العطاء من كيانها باستعمال قطعة من الفحم أو قلم من الرصاص .

وفي عام ١٨٨٣ ، أى عندما كانت في حوالي السادسة عشر من عمرها ، أنجبت ابنها الوحيد : موريس ، والذى قبل أحد الفنانين أن ينسبه الى نفسه فيما بعد ، وأصبح معروفا باسم موريس أوتريللو ـ وهو من كبار رسامي فرنسا في انطلاقتها الفنية الحديثة .

ورغم أنها وقفت موديلا لكل من رنوار ، وبوفى دى شافان ، وتولوز لوتريك ، الا أن ادجار ديجا ـ الذى لم تعمل له موديلا ـ هو الذى شجعها على الاستمرار ، بشرائه بعض رسومها . كما راح يسدى اليها النصائح الفنية . وثابرت سوزان . ودرست باصرار . وترجع أولى لوحاتها الزيتية الى حوالى الثلاثين من عمرها . لكنها لم تصل الى انطلاقتها الحقيقية الا فى حوالى سن الاربعين ، عندما استقرت نفسيا بزواجها من أحد الرجال الأثرياء نسبيا ، والذى كفل لها السبيل لتكرس كل وقتها للفن .

وحتى هذا العمر لم تكن الحياة قد ابتسمت لها أو قدمت لها أكثر من الآلام والمآسي . ومع ذلك ، فلم تتوقف عن تأمل تلك الحياة المتناقضة ، ولا عن التمعن في أبعادها . وظلت تعبر .

لكن ، ما الذى كانت تعبر عنه سوزان فلادون ؟ ونجد الاجابة في نفس المقال :

**« انها ترسم ما تعرفه ، ما تراه بنفسها ، ماتلمسه وما يمسها ، ما تحبه وما يهز كيانها .. »**

وربما كان ذلك سبب ابداعها خاصة فى تصوير وجوه الاشخاص . لكنها طرقت شتى المجالات الفنية وعالجتها بنفس الحب والمهارة .

ان شغفها بالرسم ، واهتمامها بالخط وبالتكوين المتماسك ، وألوانها الدافئة ، واختيارها الصادق للموضوعات ، جعلها تمثل مكانة المساواة مع كبار الرسامين وخاصة ـ وهذا هو التقييم الجديد لأعمالها ـ تساويها مع بول سيزان ، ومع مجموعة الرسامين الألمان المعاصرين الذين لم تقابلهم ، وبالتالى لم تتأثر بأعمالهم. أما القيمة الانسانية التى كشف عنها هذا المعرض ، فهى اثبات قدرة المرأة على الابداع واستطاعتها الوقوف بجانب الرجل ، بفضل صمودها ، ومثابرتها ، واستمرارها فى العمل ..

وان ظلت أعمال سوزان فلادون تنبض بالحياة وتؤثر على مشاهديها حتى اليوم ، فذلك لأنها عبرت بصدق عن دفء الحياة وعن حبها للمعاناة .

## المرأة عالمة

ولا تقتصر امكانية التعبير والابداع عند المرأة على مجال الادب والفن فحسب ، بل لقد طرقت وبنجاح شتى الميادين . ومن النساء التى تحدثت عنهن الصحافه الادبية الفرنسية ، العالمة النفسية **لويز أندريا ـ سالومى** ولويز تعتبر من ذلك النوع من النساء اللاتى ينتزعن حقوقهن انتزاعا ، مع استمرارها فى العطاء . فان كانت لويز أندريا ـ سالومى طالبت بالتحرر ومارسته بالفعل ـ وذلك فى عصر كانت فيه القيود هى الحاكمة ـ فقد أعطت للعلم وللمجتمع بقدر ما أخذت ، ان لم يكن أكثر .

ويقول **روبرت كانتزر** ، الناقد الفرنسى بجريدة Figaro Littéraire عما كتبته لويز فى علم التحليل النفسى « ان حصيلة حياتها هى عشرون كتابا ما بين البحوث والقصص والذكريات ، ومائة وعشرون مقالا ، معظمها نشر فى المجلات العلمية ، وخمسة وعشرون عاما من الممارسة الفعلية » .

وحياة لويز هي مغامرة ثقافية كبرى ، امتدت فى المجتمع الأوروبى فيما بين عامى ١٨٦١ و ١٩٣٧ . وهى روسية الاصل ، نشأت مع بداية تحرر الاقنان وبداية تحرر روسيا . وقد تجلى طابع لويز الاستقلالى المتحرر برفضها التعميد الدينى ، وفى دراستها سرا ، ثم علانية، للنصوص الفلسفية للقرن الثامن عشر ، مع **القس جيلو**. وتفتح ذهنها وجمالها الى درجة لم يقو معها القس جيلو على كتمان حبه لها . ورفضت لويز هذا الحب . رفضت أن يعوقها عن الدراسة ورفضت أن تنتهى حياتها قبل سن العشرين . فقررت الرحيل الى زيورخ لدراسة علم الاديان المقارنة ، **واللاهوت ، والفلسفة ، وتاريخ الفن .** **وذلك في وقت كان الرحيل عموما ، ورحيل فتاة بمفردها** من المعضلات . ولمعت لويز فى دراستها الى درجة دفعت أحد مدرسيها لان يكتب لأمها قائلا :

« ان ابنتك غير عادية .. فهى تتمتع بصفاء الطفولة ولها فى نفس الوقت عقل ارادى متحرر ، يفوق سنها . انها جوهرة » .

لكن لويز أجهدت فى الدراسة ، واضطرت للذهاب الى روما للاستشفاء . وهناك ، تعرفت الى الفيلسوفين الشابين فردريك نيتشه وبول رى . وسرعان ما وقع الاثنان فى غرامها . لكنها كانت غارقة فى تيار العلم والدراسة . وما لبث بول رى ـ تجاه عدم أكتراثها بحبه ـ أن انزوى ثم مات بطريقة هى أقرب الىالانتحار.

ورغم اقبال لويز سالومى على الحياة وعلى العلم بنهم غريب ، فانها كانت تخشى أن تمنعها الصلات الغرامية من استمرارها فى التحصيل والعطاء . اذ كانت عرضة لان يقع فى غرامها كل من يراها ويلمس تفتح ذكائها وذهنها . وقد أحبها بالفعل كثيرون من الفلاسفة والمفكرين فى عصرها مثال نيتشه ، **وريلكه ، وفرويد .** ولكى تسد الطريق أمام عشاقها ، وافقت على الزواج من **فريدريك كارل اندريا** . لكنه ظل زواجا صوريا ، لم تمارسه .

ويقول عنها جان دفينيو ، الناقد الفنى بمجلة LoQuinzaine

« ان شغفها بالاستقلال الذى دفعها الى حد الضيق والعصبية ، جعلها أكثر عرضة للحب وزاد من تألق ذكائها » .

لكن لويز فضلت أن تكرس كل طاقتها الذهنية والجسمة لدراسة وتدريس علم النفس فى جامعة جوتنجن بألمانيا .

## الشباب واللامبالاة

أسئلة كثيرة على صفحات الجرائد والمجلات الادبية الفرنسية تدور هذا الشهر حول موقف الشباب من الحياة والمجتمع وتتفق معظم الاجابات على القول بأن الشباب الاوروبى الامريكى يتخذ موقف اللامبالاة .

ينظر مارتن دوبرمان ، الاستاذ الجامعي الامريكى، الذى اشترك فى بحث قامت به مجلة Partisan Revue الادبية الامريكية ، ونشرته عنها مجلة La Quinzaine فى موضوع حول المثقفين الامريكيين ، نظرةأكثر تشاؤما اذ يقول

« مما يؤسف له ان الشباب الجامعى لا يسعى حاليا الا للحصول على ما يؤمن مستقبله ويضمن له مكانا مناسبا يعمل فيه . أما تلك القلة التى تشترك فى الاحداث السياسية أو الذين يعارضون التفرقة العنصرية

فهم لا يعرفون أى معنى أو أى وزن للالم ‥ وسرعان ما ينسون مثلهم العليا ‥ ففى أمريكا يخافون البؤس!»

**ويرى الشاعر الامريكى روبرت لويل** ـ فى نفس البحث ـ ان شباب اليوم أسعد حالا من شباب الأجيال السابقة ، بينما يدين الباحث والكاتب الامريكى **هارولد روزنبرج** الشباب الامريكى ، اذ يقول :

« ان الشباب هنا غارق فى الخطوات الخليعة ؛ والبلوجينز ، واللحى الطويلة ، والموسيقى الالكترونية !»

وفى الوقت الذى نرى فيه تحديد الادانة فى هذه الآراء قاصرا على الشباب الجامعى بصفة خاصة ، فان الكاتبة **سوزان سونتاج** تتهم ـ فى البحث نفسه ـ الحضارة الامريكية اجمالا • وسوزان سونتاج هى الباحثة الامريكية التى أثار كتابها « ضد التأويل » ضجة واسعة عند صدوره فى الولايات المتحدة • وفى رأيها :

« ان أمريكا قائمة أساسا على القهر العنصرى • وان الحيوية الامريكية ـ التى يعجب بها الاجانب ـ ليست الا حيوية قائمة على العنف ، والغضب ، والضيق، كما انها أيضا ثمرة التفكك الثقافى المزمن » • اذ ان العقيدة الفكرية الامريكية ـ وفقا لسوزان سونتاج ـ توازى العقيدة الامريكية فى العنف • غير أن ادانتها لا تقتصر على أمريكا فحسب ، بل هى تتسع حتى تشمل الجنس الابيض باكمله ، الكاى تعتبره « سرطان التاريخ الانسانى » !

**أما الصحفى الفرنسى جيل لابوج** ، فقد أجرى بحثا طويلا تفصيليا حول مواقف الطلبة ومشاكلهم وضياعهم وأحلامهم • وقد حصر نطاق بحثه هذا ، الذى نشرته جريدة Figaro Litteraire ، داخل أسوار جامعة نانتير ، القريبة من باريس •

وأول ما لاحظه لابوج هو الغربة • الغربة بين الطلبة • فلا يكاد أحد يعرف أو يهتم بمعرفة شىء عن زميله • وقد مرضت احدى الطالبات ، وظلت حبيسة غرفتها ولم يشعر بها أى زميل أو زميلة ، حتى اكتشفت أمرها احدى الخادمات بعد ثلاثة أيام !

وبخلاف الشكوى الجماعية من نظام المبانى ذاته ـ الشبيه بالمعتقلات ، اذ أن ممراته الضيقة ، التى تراصت على جانبيها الحجرات ، لا تسمح بمرور شخصين متجاورين ، وبخلاف الشكوى من عدم وجود كتب كافية بالمكتبة ولا أقسام للاعارة ، فان الطلبة عموما يعانون من الانفصال • الانفصال بين بعضهم وبعض ، وبين كل طابق فى المبنى ، وبين جامعتهم وجامعات باريس • وان كانت النظرة التشاؤمية التى يصف بها جيل لابوج هؤلاء الطلبة ـ نقلا عن رأى الطالبات ، بأنهم « محافظون ، ذوو أذواق بورجوازية ، تقليديون ، لا اهتمام لديهم بالثقافة ، وتفكيرهم كالخراف» ، فإن هذه الرخاوة مرجعها أساسا الى أسلوب التعليم الذى يتلقونه • فهم يحيون فى رعب دائم اسمه الامتحان، ولا يعرفون سوى الخوف• الخوف من الرسوب • والخوف من ألا يجدوا عملا بعد ذلك • وهنا يتحمس أحد الطلبة مدافعا عن كيانهم قائلا :

« ان ذلك ما يدفعنا اليه المجتمع • طلبة مرعوبون• يحفظون دروسهم عن ظهر قلب ، ويمحون شخصيتهم بالتدريج ! » •

وتستكمل الطالبة الحديث عن سبب وضعهم هذا! فتقول :

« ان كل منهج التعليم الفرنسى فى الجامعة لايهدف الا للتمويه • لذلك فلا هدف للطلبة سوى الحصول على الشهادة ثم على وظيفة مناسبة » •

وبخلاف رعب الامتحانات وكابوس الوظيفة ، فان هناك شكوى أخرى من هؤلاء الشبان ، هى عدم وجود أية صلة أو أى ترابط بينهم وبين الاساتذة ، ويتحمس أحد الطلبة ليقول :

« اننا لا نشكو من عدم وجود أية صلة فحسب ، بل ليتهم يقبلون منا أن نناقشهم ، أن نخرج عن الروتين المعروف ، ان نخالف آراءهم أو أن نناقشها • لكن ما يحدث هو العكس • فما يكاد الطالب منا يخرج عن المألوف ، وعن حرفية كلمات الاستاذ حتى يذبح آليا وبلا رحمة ! » •

وفى مثل هذه الظروف ، فلا شك ان معظم الطلبة يمضون سنين الدراسة وكأنها مدة عقاب محكوم عليهم بها ، بغية الحصول على « تذكرة » تبيح لهم الدخول فى ذلك المجتمع البورجوازى •

ومما لاحظه جيل لابوج أيضا ، عدم اهتمام الطلبة بالأحداث السياسية اطلاقا • أى عدم متابعتها أوالاشتراك فيها • لذلك يقول عنهم : « انهم يمثلون قطيعا ضخما ، يتشكل وفقا لما يدفعهم اليه المجتمع والاساتذة • أما أولئك الذين يمارسون أى نوع من النشاط ـ سواء أدبيا أو اجتماعيا أو سياسيا ـ فهم قلة حقيقية ، قلة تندفع فى مغامرة شخصية ولا تمثل الاغلبية •

بقى سؤال يطرحه جيل لابوج :

**« ما هى الوسيلة الى انقاذ تلك العجينة المتخمة ، التى تكون شباب طلبة ١٩٦٧ ؟ » •**

**وهو لا يرى حلا الا بتطوير نظام التعليم الجامعى ، وتحسين الحياة الاجتماعية والكف عن الرقابة الشديدة الخانقة ، ومعاملة هؤلاء الشبان على انهم اشخاص مسئولون •**

**وهكذا يبدو ان ازمة اللامبالاة هى ازمة عالمية بين الشباب • ذلك الشباب الذى حان له ان يفيق منغيبوبة الضـياع التى تعتريه ، وان يتخلى عن سلبيته ، وان يدرك مفاهيم عصره ليمسك بزمامه من اجل مستقبله • فهو ليس غريبا فى بلده ولا دخيلا عليها •**

## شاعر يلحن ويغنى

بينما رجفات يفتوشنكو المغلقة وانطلاقته الفـارعة ما زالت تتردد فى محيطنـا الثقافى ، أعلنت جـريدة **Nouvelles Littéraires** عن ظهور كتاب جديد فى باريس عن حيـاة الشاعر الفرنسى المعاصر : جـورج براسنس •

والربط بين الاسمين هنا ليس بغية التشبيه الشكلى وانما من أجل الصلة الموضوعية التى تربط بين الشاعرين ـ وان اختلفت نسبيا • فمثلما يلقى يفتوشنكو أشعاره بطريقة درامية صادقة ، تنقل مشاعره لمستمعيه ، وان لم يعرفوا لغته الروسية ، يغنى براسنس أشعاره ببساطة تثير القلق ، مصحوبا بعـزفه على آلة الجيتار ، مرنما ألحانه التى ألفها لتلك الكلمات •• لكنها ألحان غـير صاخبة • اذ تبدو وقد انتزعها براسنس من جوف تلك الآلة لتؤكد ما فى كلماته من عمق وأبعاد جديدة ••

وأوجه الشبه بينهما لا تقتصر على اعتلاء خشـبة المسرح فى جرأة شامخة • فهما متناقضان شكلا : فبينما يبدو يفتوشنكو هفهـاف القـوام ، فان براسنس متين البنيان ، عريض الهيكل • لكن ، رغم هـذا الاختلاف القاطع ، واختلاف بيئة وتفكير كل منهما ، فان هنـاك تقاربا واضحا فى نظرة كل منهما تجاه الشعر • فكما يقول يفتوشنكو :

« **عندما يحق للشاعر أن يكتب عن الآخرين بصدق لا يعرف الرحمة ، فلا بد أن يكون صادقا بلا رحمة حين يكتب عن نفسه** » •

فان براسنس يؤمن بنفس القول ويمارسه فعلا • وذلك هو ما يثير القلق بين مستمعيه • لأنه قلق ناتج عن الخوف من التعرية ومن كشف عقم بعض المعتقدات المتوارثة • **وهنا يتضح الهدف المشترك للشـاعرين • وهو : صدم الجمهور • صدمه وزعزعة ما علق روتينيـا وتجمد فى ذهنه من قيم وصور ومعان •**

وهـــذا هو ما يفسر اهتمام كل من الشـاعرين وشغفهما فى البحث عن كلمات وقواف جديدة • والجديد هنا ليس بمعنى تأليف أو اختلاق تلك الكلمات• وانما هو فى اختيارها واستعمالها ، اذ هى فى حد ذاتها كلمات



بسيطة ومهملة ، بل بعضـها لا يمكن تصـور امكانية ادخالها فى الشعر ـ لخروجها أحيانا عن حد اللبـاقة الادبية •• لكنها كلمات يتداولها الناس ـ وان كانوا يتداولونها بين الجدران المغلقة ـ كما انها تعبر بالفعل عن أمزجتهم ، وأفكارهم ، وعن دقائق شخصياتهم ، وان لم يطرقها أحد فى الشعر !

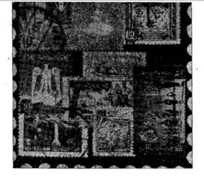
وأخيرا ، فان هنـاك صفة أخرى مشـتركة بين يفتوشنكو وبراسنس ، هى : **ثقتهما بأنهما سـينجوان دائما من اسوأ منزلق ينحدر اليه المثقفون ، وهـو : الحذلقة** •

وربما ترجع هذه الثقة الى أن كليهما من صميم الشعب• فالاول ينتمى الى الفلاحين أبا عن جد والثـانى ينتمى الى عمال البناء أبا عن جد • لذلك جعل كل منهما الشارع مدرسته الكبرى • تلك المدرسة التى لم يتعلما فيهـا السباب والتدخين والبصق على الزيف والزائفين فحسب، وانما استمدا منها انطـلاقتهما ، وسلحتهما بالايمـان وبالرغبة الملحة فى الدق بمعاول أبياتهما لنزح ما علق بالأذهان من قيم بالية ••

وقد تعرض براسنس فى أشعاره ، أو بتعبير أدق: فى أغانيه ، التى يؤلفها ويلحنها ليغنيها ، الى شـتى المجالات الاجتماعية ، باحثا عن قيم انسانية جديدة ، خاصة بين طبقات العمال وبائعات الهوى • وكثيرا مايعتمد على السخرية فى تعبيره ـ تلك السخرية التى تصـفع النفس بصدق كشفها ••

ويقول الكاتب الفرنسى الفونس بونافيه :

« **اذا ما وجد انسان أسعد منا حالا ، واكثر منا حرية ـ فى القرن الواحد والعشرين ـ فسـيكون ذلك بفضل براسنس الى حد كبير** » •






يكتبها : حسين مروة

حركة « التغيير » الهادر بها هذا النهر البشرى الكبير المعاصر ، الصاعد هـديرها الى أعلى فأعلى كل يوم ، متفجرا متدفقا من الاعماق ٠٠ هـذه الحركة الفوارة فى خـلايا الانسان والاشياء معا فى عصرنا بما لم يعرف مثله عصر سابق قط ٠٠

هـذه الحركة تمس اليوم لبنان بشىء كانه المفاجأة ٠٠

الى نحو سنتين كان لبنـان يحس حركة العصر هـذه دبيبا خفيفا فى مفاصله ، دبيبا لا يقلق ولا يثير ولا يزعج ٠٠ كان يسمع هديرها صدى خفيفا يتذبذب على سطح وجدانه ولا يخترق شـغافه ٠٠ ولكن حـركة التغيير اليوم ، ومنذ أكثر من سنتين على التحديد ، تقضقض حتى أصلب «العظام» فى لبنان ٠

كل شىء فى لبنان يطلب «التغيير» هذه الأيام ٠٠ كل موروث من العلاقات والمواضعات والمؤسسـات تكاد تهزه ارادة التغيير بلمسة من الخـارج ، أو برعشة من الداخل ، او بكليهما معا ، حتى ليصح القـول ان لبنان يعانى اليوم أزمة ذاتية تكمن فى مركز النواة . منها هذه اللمسة أو الرعشة الدافعة الى التحرك نحو التغيير ٠٠ هناك ، بالتأكيد ، ناس تفزعهم هـذه الموجة المثـيرة ، ولكن حتى هـؤلاء يبحثون عن تغيير يستطيع ـ بظنهم ـ أن يدفع سطوة الموجة عن «أشيائهم» من عـلاقات ، أو مواضعـات ، أو مؤسسات: اجتماعية كانت أم سياسية أم اقتصادية ام ثقافية ٠٠ غـير أن الموجة تبدو كانها قد غمرت الشاطىء واندفعت الى قلب المدينـة وما وراء المدينة ، فلم يبق من قوة تستطيع أن تدفعها ، بعد ، الى وراء ٠٠

ان حلقة الدورة التاريخية المعاصرة قد ضاقت حول لبنان ، وطوقت الوعى واللاوعى فى أعماقه ٠٠ من هنا بدأت الرؤية تكشف للناس ، مختلف فئات الناس ، أن وراء المظاهر ذات الألق الباهر فى الحياة العـامة اللبنانيـة أشياء تختلف عن تلك المظاهر ، بل تناقضها مناقضة مثيرة ، وانهم كانوا يقتاتون الاوهام ٠٠ ثم جاءت الازمات المتلاحقة التى تنتاب مختلف مرافـق الحياة اللبنانية لتزيد الرؤية وضوحا، ولتتحول الرؤية الى رغبة فى«التغيير»، ثم لتتحول الرغبة الى حركة ٠ ونحن الآن نشهد تحولا آخر ٠ فالحـركة نفسها تنجلى عن معركة بكل ما تعنى المعـركة من دلالات ، لأن الحلقـة التاريخية تزداد ضغطا من الداخـل ومن الخارج على ارادة « التغيير » كى تمضى فى مداها على قدر ماتحتويه من زخم ، أو على قدر ما يتوفر لها من طاقات وممكنات ٠

كل ما يتحـرك فى حياة المجتمع اللبنانى فى هـذه الايام ، منـدفعا بارادة « التغيير » ، ينعكس على الحياة الثقافية بمختلف جوانبها : الفكرية، والادبية ، والفنية ، والصحافيـة ، والتعليمية ٠٠ لم يشهد لبنان يوما قط مثلما يشهد اليـوم من فوران ثقافى يشمل هذه الجوانب كلها ٠٠ فهنا الآن فورة فى شـئون الفكر ، والادب ، والفن ، والصحافة، والتعليم ٠٠ ومصدرها جميعا هـذه المعـركة المتوثبة الى « التغيـير » فى خـلايا المجتمع اللبنانى بأسرها ٠

## فى الفكر :

أما فى الجـانب الفـكرى فاول ما نلحظه أن هنـا حركة ناشـطة ، باندفاع ، لاعادة النظـر بـكثير من المسلمات والمنطلقات التى كان يقـوم عليها تفكير هذه الفئة وتلك ، وهـذا الوسط الفـكرى وذاك ، فى تحديد المواقف ، وتحـديد الرؤية للحيـاة وللقضايا الانسـانية المتصلة بحيـاة مجتمعنا وعلاقاته الداخلية والخارجية، ومشكلاته ، وحاجاته ، ومطامحه ٠

اعنى أن الحركة الفكرية فى لبنان، من حيث انسياقها مع حركة «التغيير» الشاملة ، ليست منطلقة من القضايا الفكرية المجردة ، بل يبدو انانطلاقها يتخذ مسارا واقعيا منبثقا من حـركة الحياة الواقعيـة ، مندفعا الى ذلك بضـغط من الظروف السيـاسية

والاجتماعية والاقتصادية : المحلية والعربية والعالمية معا .

ولعل اظهر مظاهر الحركة هذه ياتي من جانب الاوساط ذات المواقف السلبية تجاه حركة « التغيير » الآخذة طريق التقدم .. فان هذه الاوساط قد وجدت نفسها ، وجه وجه ، امام حركة تنبع من واقع لا شك فيه ولا مرد له ، وأن لهذا الواقع روافد عدة من هنا وهناك ، واقنية عدة الى هنا وهناك ، وأن له مدا غلابا لا يمكن التصدى له الا بمحاولة « تغيير » فى منطلقاتها الفكرية ذاتها .

حتى « الطائفية » فى لبنان تدخل فى هذا المضمار .. والطائفية هنا مظهر صارخ من مظاهر الاقطاعية السياسية والاجتماعية ، وهى التى تقيم أشد العقبات مراسا فى طريق التطور والتقدم للمجتمع اللبنانى، لا اجتماعيا واقتصاديا وحسب ، بل ثقافيا كذلك، بل هى فى المجال الثقافى أشد مراسا منها فى سائر المجالات ، فالثقافة هى الحجر الاساسى فى بناء التطور والتقدم . والاوساط اليمينية تعى هذه الحقيقة وعيا بالغ الحساسية .. لذلك تجهد الآن هذه الاوساط اقصى الجهد فى ترسيخ قواعد الثقافة الطائفية ، وفى عرقلة بناء القاعدة الوطنية للثقافة فى لبنان .. ومن هنا يلقى التعليم الرسمى الابتدائى والثانوى والجامعى ( القطاع العام للتعليم ) مقاومة ضارية من جانب هذه الاوساط ، ليبقى التعليم الخاص القائم على الطائفية بالاساس ، مصدر قوتها والتاثير لمفاهيمها الفكرية والاجتماعية والاقتصادية ، ومصدر العزلة التى تفرضها فرضا ، منذ زمن طويل، على العلاقات بين لبنان والحركة التحررية فى سائر البلاد العربية .

قلت : حتى الطائفية تدخل مضمار « التغيير » فى سبيل مقاومتها لحركة « التغيير » التقدمية . فهى تحاول ، فى هذه الايام ، أن تصوغ لنفسها صيغة فلسفية تخلع عليها من روح العصر ما يزينها لدى الفئات المثقفة التى اخذت تدرك أضرار الطائفية فى مصير لبنان .. لهذا خرج من أوساط المفكرين اليمنيين من وجد هذه الصيغة الفلسفية فى القول بان لبنان اكتسبت خصائصه الوجودية المتميزة من « كينونته » الطائفية وان زوال الطائفية يلغى هذه الخصائص ذاتها ، ويلغى - بالنتيجة - معنى «الكينونة» اللبنانية ، وان بقاءها هو الذى يمنحه الخصب الروحى والتنوع الفكرى الخ .

لقد برزت فى لبنان ، فى الآونة الاخيرة ، موجة من المطالب الاجتماعية شملت ، فيمن شملت ، من فئات المفكرين والمثقفين ، حتى ظهر أن الانقسام الاجتماعى الفكرى بين فئات المواطنين يكاد يطغى على الانقسامات الطائفية التقليدية ، وظهر ان التيارات الكثيرة التى كانت تتخاذب المجتمع اللبنانى ، ولا سيما المثقفين ، يكاد يستقطبها جميعا تياران اثنان ، تيار التحرر والتقدم وتخطى الاوضاع والمنطلقات والمفاهيم التقليدية ، وتيار المحافظة على هذه الاوضاع والمنطلقات والمفاهيم كما ورثناها عن عهود التخلف والركود والاقطاعية والانتداب الفرنسى .. وتكاد الحركة الفكرية ، بجملتها ، فى مختلف مجالات الفكر، تدور على التجاذب بين هذين «القطبين» ان هذا الواقع الذى فرضته طبيعة التغيير فى نسبة القوى الاجتماعية والفكرية ، قد ادخل الرعب فى الاوساط الطائفية التقليدية القائمة على اعتبارات سياسية لا على اعتبارات دينية كما يخال الامر عند الذين يجهلون طبيعة المجتمع اللبنانى . من هنا انطلقت هذه الاوساط باحثة عن وسائل التغيير فى قواعدها الفكرية ذاتها ، للحفاظ على وجودها الفاعل فى المجتمع ، وعلى مصالحها الموروثة.

وكان من هذه الوسائل ماتلاقى مع دعاة « الحلف الاسلامى » من «تغيير» المنطلقات السياسية للطائفية الى منطلق دينى صبغوه بطابع فكرى . ثم خرج هذا الاتجاه فى حوار فكرى بين الاسلام والمسيحية بدعوى اقامة «وحدة وطنية» واخرج هذا الحوار بوساطة مؤسسة ثقافية انشئت منذ نحو عشرين سنة، اى بعيد الاستقلال ، ورعاها فريق المثقفين اللبنانيين القائلين بفكرة كون لبنان بلدا «متوسطيا» - اى منتسبا الى بلدان حوض المتوسط - جغرافيا وثقافيا وحضاريا ، أكثر منه عربيا، بل هو «متوسطى» محضا !.. هذه المؤسسة تدعى « الندوة اللبنانية »، ويديرها الأديب الاستاذ ميشال أسمر وهى لاتزال ناشطة بدينامية ملحوظة، ونشاطها يتوزع بين سلسلة من المحاضرات فى كل موسم من كل عام يدعى لها أعلام الفكر والثقافة من ذوى النزعات المحافظة ، لبنانيين ، وعربا غير لبنانيين ، واجانب ، وبين نشرة واسعة الانتشار ..

غير أن بعض المفكرين المشاركين فى ذلك الحوار بين الاسلام والمسيحية قد فطنوا اخيرا الى أن مثل هذا الحوار ، فى الظروف الحاضرة ، لا يخدم الوحدة الوطنية اللبنانية ، بل يحدث التصدع فى بعض جوانبها، فآثروا الانسحاب منه ، وهدات ضجته .

وهناك مؤسسة ثقافية تنزع نزعة لبنانية عربية منفتحة على التيارات الفكرية ، هى « النادى الثقافى العربى » الذى ينظم ، كذلك، موسما للمحاضرات اسبوعيا كل عام ، لمعالجة مختلف القضايا الفكرية والاجتماعية التى تثار فى المجتمع اللبنانى ، والعربى كله .

وبالاضافة الى اشباه هاتين المؤسستين - وهى كثر - هناك مظهر آخر للنشاط الجديد فى الحركة الفكرية ، يتمثل فى الندوات العدة المتلاحقة ، أثناء الموسم ( الخريف ، الشتاء ، الربيع).. فقد تعقد ندوتان فى الاسبوع ، فى القاعات العامة ، لمعالجة الكثير من القضايا الحيوية على أسس فكرية متاثرة بالموجة الجديدة من ارادة « التغيير » .. والى جانب المحاضرات والندوات ، تعقد مؤتمرات لقضية معينة فى نطاق لبنانى ، اوعربى أو اقليمى ، كالمؤتمر الذى انعقد بين ٣٠مارس وأول ابريل الماضيين لمناقشة موضوع « الموارد المالية والانماء فى لبنان » .

واقتضت مناقشة هذا الموضوع دراسات علمية بروح المعاصرة تناولت قضايا تمويل الانماء فى الدول النامية ، وفى الدول العربية ..

ثم – الى ذلك – تعقد الصحف استفتاءات لأهل الفكر حول قضايا الساعة .

واليكم نماذج من الموضوعات التي نعالج هذه الايام ، هنا ، في الندوات، والمحاضرات ، والاستفتاءات الصحفية

## وفي المؤتمرات :

الديموقراطية هل تصلح نظاما للحكم في لبنان ·· ملامح الانسان العربي الجديد ·· الانعزالية اللبنانية ·· برامج التعليم ·· اسس التطوير الثقافي ·· الأسس الفلسفية لمناهج التربية والتعليم ·· العروبة المعاصرة كتعبير حضاري ·· ايديولوجية التكنوقراطية في لبنان ·· اليسار اللبناني وقضاياه ·· اليسار العربي وقضاياه ·· حرية الصحافة من وجهة نظر القاريء العقائدي ··حرية الصحافة من وجهة نظر القاريء المستقل ··المرأة اللبنانية في ميادين العمل ·· قضايا التنمية الاقتصادية ·· مقارنات بين الفلسفة الوجودية والماركسية والشخصانية الخ .

واستكمالا للصورة تنبغي الاشارة الى ان الندوات أكثر ما تتخذ ، في مناقشة موضوعاتها ، شكل حوار بين ممثلي اتجاهين قطبين : يمين ويسار واحيانا بين عدة اتجاهات ضمن اليمين واليسار ·· وكثيرا ما يكون جمهور هذه الندوات من ذوي الاتجاهين القطبين، وهو – اي الجمهور – يشارك في المناقشة بحيوية وتطلعات حارة ، وغالبا ما يتألف من الطلبة الجامعيين، وهؤلاء هم العصب الأشد تحسسا بمختلف القضايا الفكرية والاجتماعية المطروحة للبحث في المجتمع اللبناني الآن .

اما حركة التأليف بهذه القضايا فهي اقل نشاطا من حركة الحوار الشفهي والصحافي ·· فان الازدهار في حركة التأليف والنشر ، المعروف عن لبنان ، انما يقو – بالأغلب – على نشاط المؤلفين العرب غير اللبنانيين ، وعلى الترجمات .

## في الأدب والفن :

جمعتهما في معرض واحد لا لكون الادب والفن من منبع واحد وحسب، بل لأن قضاياهما ومشكلاتهما الدائرة في لبنان اليوم متشابهة ، ان لم نقل انها هي هي ذاتها ··

وقضية «التغيير» هي القضية المحور في مسائل الادب والفن كلها ، وفي مشكلاتهما جمعاء عندنا الآن ··

ان رغبة التغيير في مضمون الادب والفن وفي شكلهما معا ، امر متفق عليه دون نزاع ، ولكن المسألة : كيف يكون التغيير هذا ؟

الى نحو سنتين مضتا كان النزاع ينحصر ، تقريبا ، في أمر « الالتزام » وعدم الالتزام فيالابداع الادبي والفني وكان هناك من يرى في التزام الاديب والفنان بقضية فكرية ، أو بمذهب اجتماعي ، أو بموقف سياسي ، أو باتجاه انساني او وطني معين ، الغاء لحرية الابداع ، بل الغاء لحرية الفرد، من حيث هو فرد ، بالدرجة الاولى ·· ولكن النزاع في هذا الامر يبدو اليوم، غريبا عند الكثرة الغالبة من الممثلين الاصليين للحركة الادبية والفنية في لبنان . فان المسار الاجتماعي الذي غلب على حركة التغيير هنا ، بضغط الظروف الحاضرة ، قد حكم ، بصورة عفوية ، على كل اديب أو فنان ، تقريبا ، أن يكون له موقف محدد من قضايا الساعة الاكثر صلة بالحياة والناس .

أما وجهة الصراع الدائر الآن ، في هذا المجال ، فهي – بالاكثر – نحو مسألة العلاقة بالماضي ، أو بالتراث الادبي والفني ·· والصراع في هذه المسألة بالذات يظهر في الادب – ولا سيما الشعر بتحديد – اكثر منها في الفنون ولا سيما التشكيلية منها ·· ذلك بأن التراث الادبي ذو قوام محدد المعالم ، محدد الشخصية ، محدد العلاقة بالزمان والمكان . أما التراث الفني عندنا فقد يعوزه الكثير من وضوح هذه الحدود ، الا جانبه الزخرفي بالنسبة للرسم والعمارة ، أو جانبه الغنائي بالنسبة للموسيقى مثلا . أما الرقص والغناء وما اليهما من أساليب التعبير الفولكلوري ، فهي – تراثيا – لا تعدو كونها مواد أولية لم يدركها العمل التطويري الارادي الواعي الا في المراحل الاخيرة ، ولا سيما مرحلة الأخوين رحباني وفيروز ··

والواقع أن وراء مسألة العلاقة بالتراث ، تكمن مسألة اخرى ليست بعيدة عن موقف له جذور سياسية ·· فان الكلام على التراث في هذه المسألة هنا انما ينصرف ، عفويا ، الى التراث العربي بالذات ، والذين يعلنون رفضهم صراحة ، بدأب لكل ارتباط بهذا التراث ، ويعلنون اصرارهم على قطع هذا الارتباط ، جذريا ، هم معروفون بانتماءاتهم، فكريا أوسياسيا الى منظمات او فئات تقوم دعوتها على فكرة عدم الاعتراف بوجود أمة عربية ، والقول اما بوجود «أمة سورية» ، أو امة لبنانية ! ·· وهم يريدون في موقفهم من التراث في العمل الادبي ، الانسياق مع هذه الدعوة ليس غير·· ولكن ، هناك فريق آخر من اهل الادب والفن في لبنان ، حين ينازعون في مسألة العلاقة بالماضي آخذين بوجهة نظر معينة ، ينطلقون بوجهة نظرهم من قضية ادبية تنحصر في ذلك النزاع الذي أشرت اليه سابقا ، وهو النزاع في : كيف يكون التغيير بشأن الادب والفن ؟ أيكون رفضا للماضي رفض اتباع لتقاليده ومصطلحاته وقيمه التراثية ومفهوماته الحضارية والجمالية كما كانت متصلة بأزمنتها وبيئاتها القديمة ، أم يكون بالابقاء على هذه كلها مع محاولة تكييفها مع الحاضر ، وروح المعاصرة ؟

هنا تصبح القضية بعيدة عن الموقف السياسي الذي يرفض الماضي كليا لأنه الماضي العربي ·· تصبح القضية هنا خلافا بين فريقين من أهل الادب والفن في لبنان يحترم كلاهما هذا الماضي ويقدر ، بعمق ، قيمه الحضارية والجمالية والانسانية ، ولكن أحدهما يرى انه ما دام المضمون المعاصر للعمل الادبي والفني يختلف كثيرا ، وجذريا، عن مضمون التراث ، فلا بد من البحث عن اشكال ادبية وفنية تلائم المضمون المعاصر هذا ، وتتحمل القدرة القادرة للتعبير عنه بسخونة المعاصرة وجدتها وطاقاتها وأبعادها النفسية والروحية والعقلية ·· ويرى الآخر أن الأشكال

الادبية ( الشعرية ) التراثية لا تعجز عن تحمل المضامين الجديدة بكل معاصرتها ، بل هي قادرة على استيعابها وتفجير طاقاتها ، دون ان تخل بشيء من وعي الحاضر .

كلا الفريقين متفق على ان قطع جذور الماضي في ادبنا الحديث وفننا الحديث، يعني قطع جذورها الانسانية ، لان الانسان يبقى دائما نتاج التاريخ ، وان التطور نفسه ليس تطورا حقا الا من حيث صلته بالتاريخ، ولكن الخلاف في كيفية الارتباط بالماضي ..

على هذا تدور معركة الشعر في لبنان ومعركة الفن كذلك .. وفي هذا المجال تعقد الندوات او تلقى المحاضرات ، ويحتدم النقاش في الاندية والصحف. وتستتبع المعركة هذه معركة في النقد الادبي والفني : فهنا نقد يأخذ جانب الشعر الحديث والفن الحديث كاشفا قيمهما الجمالية ، مشيدا برؤياهما البعيدة الامداء في شعاب النفس ومتاهات الكون وخبايا الأسرار المكنوزة في كثافة الاشياء، وتنوع الالوان ... وهناك نقد ينقم على «الشعر الحديث» «والفن الحديث» اغراقهما في عالم التجريد والميتافيزيك وعودتهما بالانسان المعاصر الى غيبيات الانسان القديم ، كما ينقم على «الشعر الحديث» بالخصوص التواء النغم فيه وانمساخه، واختلال العنصر الجوهري في طبيعة الشعر من حيث هو شعر، وهو انسيابه النغمي واتساقه اللذان يوفرهما عمود الشعر العربي بما لم يستطع ان يوفره الشعر الحديث بعد . ولكن الواقع ان المعركة في أمر الشعر والنقد كليهما توشك ان تكون من غير موضوع ، لانه لم يبق من الشعراء العموديين غير قلة من الشيوخ ..

في الشهر المنصرم (ابريل) انعقدت ندوتان حول هذا الموضوع : احداهما، في قاعة المحاضرات التابعة لوزارة التربية الوطنية لمناقشة ديوان «تلفت اليمام» للشاعر علي شلق .. والثاني في نادي مجلس المتن الشمالي للثقافة لمناقشة قضية الشعر الحديث .. وفي كلتا الندوتين ، اصطرع النقد المنهجي مع النقد التأثري. ولكن الندوة الثانية اثارت موضوعا آخر يتصل بشأن التيار الشعري الذي استحدثه بعض الكتاب الشبان النازعين نزعة « الرفض » دون حدود، وهو التيار الذي خلق في لبنان اصطلاح « قصيدة النثر » ، فقوبل اول الامر بما يقابل به كل مستحدث لا سابقة له .. غير انه يلقى الآن ، حتى بين الشعراء المرموقين ، أنصارا يدافعون عنه ، وقد انبرى في الندوة المشار اليها شاعر موهوب من المع شعرائنا اليوم لوضع مسألة « قصيدة النثر » في موضع الجد .. وتقوم هذه الدعوة على القول بأن الشعر لا ينحصر بالاوزان والقوافي ، لان الشاعرية ، بجوهرها ، لا تنبع من النغم الخارجي، وانما منبعها العالم الداخلي المشحون بالوان من النغم والتصورات العميقة الاشعاع ، والوان من الرؤى التي تخلق اتساقاتها من ذاتها ، بل من الصراع بين نقائضها و «مركباتها» غير الخاضعة للتحليل والتبسيط ..

وقد جرب هذا النمط الجديد الشاعر «ادونيس» في ديوانه الأخير « كتاب التحولات والهجرة في اقاليم النهار والليل » ( نشر عام ١٩٦٥ ) ، وجربه اخيرا الشاعر جورج غانم في ديوانه « سفر الكلمات » (١٩٦٦) .

وبالرغم من المعركة الجزئية التي تدور على « قصيدة النثر » وبالرغم من أن خصومها لا يزالون أكثر من انصارها ، فان الحكم لها او عليها رهن بمقدار مايثبت مع الزمن اقتدارها او عدمه على الانتصار والبقاء ، وما دامت المواهب الانسانية لا حدود لها ، فليس لأحد أن يمنع تفتحها وابداعاتها وتجرباتها مهما اتخذت من اشكال للتفتح والابداع والتجربة .

وفي مجال الفن التصويري تنشط حركة عاصفة ، تظهر خلالها مواهب جديدة دائما ، ويلمع اصحابها بسرعة وفي بيروت ، باستمرار ، معارض فنية عدة ، ولها جمهور يقبل عليها في مختلف الاوساط ، والفنان الرسام هنا ، أكثر اهل الفن جمهورا .. والدولة تعنى بهذا الفن غير عنايتها بسائر الفنون ، وغير عنايتها بالادب ، فهي تقيم في هذا الفصل ، كل عام ، منذ سنوات ، معرضا مختارا باسم «معرض الربيع أو معرض الخريف» ولكن اللجنة المكلفة باختيار اللوحات لهذا المعرض في وزارة التربية الوطنية تميل الى اختيار اللوحات ذات الطابع التجريدي ( المودرن ) .. وهذا هو الطابع الغالب على الحركة الفنية الآن في لبنان ، وهناك رسامون من ذوي النزعة الكلاسيكية لا يزيدون عن عدد أصابع اليد الواحدة ، اشهرهم : عمر الانسي ، ورشيد وهبي المعروفان بقدرتهما الابداعية الاصولية المتصرفة بحذق وحيوية .

وفي باب القصة والرواية نشهد نهوضا جديدا في الآونة الاخيرة .. اما القصة فهي لا تزال اخصب انتاجا من الرواية هنا ، ولكن تطورها الفني لا يتناسب ، طرديا ، مع غزارة الانتاج .. فلا تزال النزعة الانشائية والخطابية تغلب على معظم القصص الصادرة هذا العام ، ولم تتخلص بعد ، عدا ذلك ، من الطريقة السردية او التقريرية المباشرة ، وقليلة هي القصص الصادرة اخيرا بمستوى القصة الحديثة المتطورة بل هي نادرة وساتحدث عن بعضها في رسالة اخرى .

والرواية لم تثبت - بعد - وجودها كظاهرة ادبية بارزة في الادب اللبناني، لا من حيث الانتاج ولا من حيث المستوى الفني .. والمنتظر أن تصدر قبل نهاية هذا العام روايتان : احداهما للدكتور سهيل ادريس ، والثانية للسيدة أميل نصر الله صاحبة « طيور ايلول » .

أما المسرحية فتكاد تكون غريبة عن الحركة الادبية ، وسيكون لنا حديث بهذا الشأن .



# رسالة بغداد

لمندوب المجلة الخاص

## كتب واتجاهات :

يبدو الأفق الأدبى فى العراق يعج بالحركة فما كاد يعرض فى الأسواق ديوان (نسرين) للسيد عائد عبدالعزيز حتى صدر ديوان آخر ( المسافر وفيروزة البحار ) للسيد حجر مهدى وتلاهما ديوان ثالث : سواحل الليل للسيد مالك المطلبى .

وما ان صدر كتاب (القمح والعوسج) للسيد عبد الجبار داود البصرى حتى صدر كتاب آخر عن ( عزيز على : اللحن الساخر) للسيد حسن العلوى.

وصدر كتاب : داود باشا ونهاية المماليك فى العراق / للدكتور يوسف عز الدين وكتاب تاريخ الدور/للشيخ يونس السامرائى فى وقت واحد .

يمثل ديوان المسافر وفيروزة البحار وديوان سواحل الليل .. الاتجاه الشعرى الجديد فليس فيهما الا الشعر الحر .. اما ديوان نسرين فهو يجمع بين الشعر الحر والشعر العمودى الحديث .

وشخصية شاعر الفيروزة شفافة يطل من خلالها وجه البياتى ويختلط صوت البياتى بصوته واتجاه البياتى باتجاهه .. وقد تنبه محررو الصفحات الأدبية فى صحف بغداد الى هذه الناحية وسجلوها فى تعريفهم بالديوان ونقدهم له .

وشاعر الفيروزة لم يستكمل أدواته الاساسية فى الادب فلغته ما زالت تفتقر الى مزيد من الدراية فى النحو والصرف ، ومزيد من الدراية فى العروض والقافية .. ولكن روحه روح شاعر ، وخياله خيال شاعر ، وغده غد أمنية

شاعر مبدع .. فمن شعره :

اود لو أضيع فى شرانق الغرابة،
اجرد الاشياء .. عريها حقيقتى الأسيرة
اضاجع البكارة ، استعير نشوة الطفولة الغريره
اكور الرغيف بدرا ، أبتنى فى عصفة الرياح غابة

وسواحل الليل اهدا خيالا من المسافر وفيروزة البحار واقل جيشانا ولكنها اكثر تماسكا وهما يختلفان من حيث اتجاه الرؤية .. فالسواحل ملوية الجيد للماضى ، وفيروزة البحار يثقب سهم الرؤية فيها ستار الغد .

السيد مالك المطلبى ملقى فى الماضى حيث يتحدث عن الاسرة ، وملقى فى الماضى حيث يتحدث عن الشعر والشعراء وملقى فى الماضى حيث يتحدث عن المجتمع ولكن وسائله ليس فيها روائح الماضى ورطوبة الأقبية .

ومالك لم يتحرر فى سواحله من التبعية فهو فى اكثر من قصيدة ملتصق باهاب السياب يحذو حذوه وينهج نهجه وقد يفرى فرية .. ومن ذلك مثلا قوله :

وكانت ليلة سوداء ماذقنا سوى الآلام فيها
وارتشفناها
كؤوسا مرة فى جوفنا رقدت بقاياها
وفوق اكفنا السوداء جثة أمنا ليلا حملناها
حفرنا ، ما فزعنا فى فحيح الموت يغمرنا .
دفناها
ووارينا على الخدين ، فوق جبينها: مزقا وتربانا
وقال أخى الصغير « راتنى عيناها دعتنى .. آه .. ثم بكى .. »
بكى قلبى
تكسر صارخا اماه.. لكنا تركناها
وعدنا نمتطى الطرقات ، ترمقنا بقاياها
... الخ .

وكتاب العلوى .. عن عزيز على – وهو منلوجست عراقى لعب دورا كبيرا فى الحركة الوطنية والفنية – يصدر فى أعقاب معركة أثارها عزيز على نفسه .

فمنذ أشهر خلت .. واجه عزيز على المشاهدين لتليفزيون بغداد بعد انقطاع طويل وعزلة فى برنامج اسمه ( فى رحاب الفن ) وقد كرس برنامجه لمهاجمة ( المقامات العراقية ) فى شكلها الحالى ودعا الى تطويرها .. وابرز النقاط التى أثارها هذا البرنامج فى جميع حلقاته ما يلى :

اولا : ضرورة التخلى عن «التحرير» وهو مقدمة ( المقام ) الموسيقية .. وحجته فى ذلك انه كان سائدا من قبل كتعويض عن أنغام الآلات الموسيقية .. اما بعد ان تيسر استعمال الآلة الموسيقية فيجب ان نكتفى بالعزف الموسيقى دون ترديد (التحرير) وهو يسميه دمدمة وهمهمة .

ثانيا : ان المقامات العراقية تحتوى على الفاظ اعجمية منها ما هو فارسى ومنها ما هو تركى أو هندى تسربت الى اللهجة العراقية خلال العصور الماضية وبقيت فيها ونحن الآن فى حاجة ماسة لتعريب هذه المصطلحات واستعمال الفاظ خطاب والفاظ استغاثة ونداء وحب من لغتنا العربية .

ثالثا : ان مضمون أدب المقامات العراقية يغلب عليه الاتجاه الغلماني في الغزل ٠٠ ولذلك يندر ان تجد حسناء تتذوقه وهو من هذ ه‍الناحية لا يصلح ان يستعمله شاب حديث في مغازلة حبيبته ٠٠ فيجب تغيير هذا ( الغزل بالمذكر ) وابتكار مقامات تناسب الذوق الحديث ٠

رابعا : ان الحزن والأسى والألم هو الطابع السائد في المقامات العراقية ويفضل عزيز علي لو ابدلت هذه الأنغام الحزينة بما هو مفرح وسار ٠

★★★

وكتاب السيد العلوي عن عزيز علي يلخص حلقات‌هذا البرنامج ويستعرض ردود عشاق المقامات وانصارها وينحاز ام‍ـزيز ٠ يضاف الى ذلك تحليله لمنلوجات عزيز مع نبذة عن حياته ٠

★★★

## معارض فنية :

من بين المعارض الفنية الجيدة التي اقيمت خلال شهر آذار ١٩٦٠ ثلاثة معارض ٠٠ منها معرض « الزاوية » في قاعة المتحف الوطني للفن الحديث ومعرضا المجددين ، وجماعة آدم وحواء وقد اقيما في قاعة جمعية الفنانين العراقيين ٠

وجماعة « الزاوية » تقيم معرضها الاول وكانت تعرف بجماعة الخمسة ٠٠ وقد استبدل الاسم بسبب انتماء شخص سادس ٠٠ واعضاء الجماعة هم : فائق حسن ، واسماعيل مفتاح ، وغازي السعودي ، وفالنيتينوس ، وكاظم حيدر ، ومحمد غني ٠ وكلهم مدرسون في معهد الفنون الجميلة ببغداد ٠

وقد جاء في مقدمة دليل المعرض : ان كل واحد منهم قد حقق شهرة بأسلوبه الشخصي ورؤياه الفردية ولذلك يعتبر اجتماعهم معا تركيز عدة مواهب فذة في نطاق واحد ٠٠ وهذه المواهب عرف عنها وقعها القوي في ما يجري من نحت ورسم في العراق ٠

وجاء في المقدمة ايضا وهي بقلم جبرا ابراهيم جبرا ٠٠ لا ريب أن اي معرض تقيمه الزاوية سيكون حدثا لا يمكن أن ينسى بسهولة ٠

وبلغت معروضات الزاوية ٧٠ شكلا منها ٤٩ لوحة من الرسم و ٢١ شكلا نحتيا من الجبس والنحاس والخشب ٠

★★★

اما جماعة المجددين فهم فئة من الشباب بعضهم ما زال طالبا وبعضهم حديث عهد بالتخرج من معهد الفنون ومعرضهم الذي استمر من ٢ ـ ٩ آذار هو المعرض السنوي الثالث وقد اشترك فيه طالب مكي ، وصالح الجميعي ، وسالم الدباغ ، وطاهر جميل ، وابراهيم زاير ، وعامر موسى العبيدي ، وخالد النائب وسلمان عباس ٠

وقد جاء في مقدمة دليل المعرض :

لقد ولد التجديد تمردا على الخطوط البائسة للفن وتثبيتا للمفهوم الذي ينطلق من العصر بكل ابعاد انسانه وموقفه : الانسان الباحث عن ازمته في كل حركة وجودية ومن كل انتماء يحدد عمق الموقف وانفتاحه على الكون ٠

وان المجددين يجمعون قطب الذات والآخرين تحت محور واحد دون ان تطغى الوصولات الانتهازية لتبرر موقعهم على خلاف مفاهيم ارستقراطي الفن الذين عاشوا دوما في مياه الآخرين ٠

وقد بلغ عدد معروضات‌المجددين ٦٨ اثرا فنيا منها ٥٨ لوحة وثلاثة اشكال نحتية وسبع صور فوتوغرافيه ٠

★★★

وجماعة آدم وحواء تاسست سنة ١٩٦٦ واقامت معرضها الاول في ذلك العام واقامت معرضها الثاني من ١١ ـ ١٩٦٧/٣/١٧ وتتالف الجماعة من ليلى العطار ، وسوسن سلمان ، وخضر جرجيس ، ولطفي نجم الدين ٠ وقد صدر دليل المعرض وهو خال من الشروح والمقدمات والمفاهيم النظرية في الفن ٠

وقد استعملت في لوحات الجماعه مختلف المواد ٠٠ وطغى جانب التجسيم على الصور المسطحة وخلا المعرض من المنحوتات والصور الفوتوغرافية ٠٠ وبلغ عدد اللوحات المعروضة ٤٩ لوحة كانت الغلبة والنجاح فيها حليف حواء ٠

واذا اعتبرنا هذه المعارض الثلاثة نموذجا للفن العراقي الحديث وجدنا الجانب التجريدي فيه يمثل اتجاها صاعدا وطاغيا فلقد بلغ مجموع اللوحات التي سميت بتكوين او موضوع او تجريد ما يقرب من ٥٦ لوحة اي بنسبة ٣٥٪ وبلغ عدد اللوحات التي لم تتلاش الشخوص‌فيها تمام التلاشي ٤٣ لوحة اي بنسبة ٢٧٪ وبين النوعين لوحات تقترب من‌التجريد تمثل نسبة ٣٨٪ ٠

وفي صور ليلى العطار اكبر نسبة من اللوحات التي لم تتلاش الشخوص فيها تمام التلاشي وتمثل هذه اللوحات جراة وتحديا لأنها اهتمت بصور المراة العارية في النهر والحمام والأماكن الأخرى ٠٠

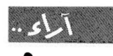
ويغلب على‌اللوحات الفنية والمنحوتات في المعارض الثلاثة اتجاه استلهام الفولكلور ، واستلهام الرسوم القديمة السومرية والآشورية ٠

ويتميز كل من ليلى العطار ، وكاظم حيدر ، واسماعيل فتاح دون غيرهم بالتركيز على اللون الابيض واعجابهم بالاشياء البيضاء ٠

وتبدو سوسن سلمان أكثر من غيرها احتفالا بتجسيم اللوحة ٠٠ويبدو سلمان عباس اكثر احتفالا بالموضوعات والتاثيرات الناجمة من‌ماساة العنف في كربلاء وهو يشترك في المنحى مع كاظم حيدر ويختلف عنه في نواحي التكنيك ٠

وداود باشا ونهاية المماليك ٠٠ عالج فيه الدكتور يوسف عز الدين موضوعا من الموضوعات التي لها صلة كبرى في تاريخ العراق في القرن التاسع وسبق للاستاذ الباحث ان اصدر دراسة عن الشعر العراقي في القرن التاسع وهو جزء مكمل لكتابه ، ويحتوي الكتاب على معلومات جديدة وطريفة ووثائق لم تنشر من قبل ٠

والقمح والعوسج ٠ عالج فيه السيد عبد الجبار البصري موضوعات أدبية درس فيها شعراء من مختلف المذاهب الادبية والفكرية واعطانا صورة من صور النقد الادبي في العراق ٠




و




# تعقيبُ على نقد مسرحية "السحاب"

دكتور علي نور

لا يسعنى الا المبادرة بشكر مجلة « المجلة » على ما قدمته من نقد ادبى (١) منهجى لم تظفر بمثله مسرحية « السحاب » الى الآن ، فهو نقد يقترب من الموضوعية ويبتعد عن اللدغ واللسع وفرض الخاطر ، ويثير مسائل فى حقائق فنون الترجمة الادبية ، وهو لعمرى اصطراع نزيه يرتفع بمستوى مجلتنا الحبيبة الى مرتبة المراجع العلمية ويفسح فى الصفحات البيضاء مجالا للديمقراطية فى النقد ٠

ومن هذا النقد يهمنى الجزء الخاص بالنص ، ولقد كان الناقد حريصا على عرض صورة زنكوغرافية للنص الاغريقى الاصلى وبجانبه شىء من الترجمة الانجليزية ثم عرض آخر لترجمتى واقتراح من سيادته بلون من الترجمة التى تحاول الاقتراب اللفظى من الترجمة الاصلية ، ومع اعجابى بهذه الترجمة المقترحة اعيد كتابه الجزء الاول منها مع ترجمة جديدة منى — على هذا المنهج اللفظى — فقد يزيد اقترابا من النص الاصلى كما تتيح الفرصة للقراء العرب ان يتذكروا ما صنع الاجداد قبل الف عام فى معالجة الترجمة على اجل مستوى واوضحه :

* * *

ترجمة الاستاذ كمال ممدوح حمدى :

سقراط : أيها الفانى ٠٠ فيم تنادينى ؟ (١٩٣)

ستربسياديس : ماذا تفعل أولا ؟ قل لى ارجوك ٠

سقراط : امشى فى الهواء وأتامل الشمس ٠

ستربسياديس : آه ٠٠ اذن فهو من ( علياء ) سلتك ( تستطيع أن ) تزدرى الآلهة وليس من (فوق) الارض ، اذا ٠٠٠ (١٩٧)

سقراط : لن أستطيع أن أدرك ( كنه ) السماوات حقا ما لم أعلق تفكيرى وأمزج كنه فكرى مع هذا الهواء الذى له نفس ( طبيعته ) (٢٠٠) ٠ فلو انى بقيت فوق الارض ونظرت من تحت الى ما فوق لما توصلت الى ( حرفيا : لما وجدت ) شىء ٠

لأن الارض تجذب الى نفسها بالقوة عصارة الفكر ٠ تماما كما يفعل الجرجير نفس الشىء ٠

ستربسياديس : ماذا تقول ؟ هل يمتص العقل عصارة الجرجير ( آه ) تعال الآن ، انزل يا سقيراط (٢٠٧) كى تعلمنى ما جئت من اجله ٠

ترجمة لفظية من على نور : ( نفس المخطوط )

سقراط : عجبا !! فيم تنادينى يا ابن يومك ؟ (٢٢٣)

ستربسياديس : اولا ، من جهة أرجوك ، تنازل وقل لى ، ماذا تعمل ؟

سقراط : أسير فى الهواء ، وأدرس الشمس من كل جانب (٢٢٥) ٠

ستربسياديس : على ذلك فمن السلة تتعالى على الآلهة وليس من الارض اذن ٠

سقراط : بالتأكيد ، فما كنت لأعرف أشياء السماء معرفة صحيحة ان لم أكن معلق الذهن مازجا دقيق الفكر فى شبيهه الهواء ٠ فان كنت أرضا ( ظرف مكان ) ، ارقب الاعالى من تحت ، ماكنت لأجد شيئا ، لأن الارض تسحب بالغصب عصارة العقل بمثل ما يقاسى الجرجير نفس الشىء ٠

ستربسياديس : ماذا تقول ؟ العقل يسحب العصارة الى الجرجير ؟! هيا الآن هيا يا سقيراطى ، اهبط الى ، حتى تعلمنى ما جئت من اجله ٠

---

(١) راجع مقال « مهزلة السحاب ومأساة سقراط » بقلم كمال حمدى فى العدد السابق من « المجلة » ص ٧٨ ٠

هذا ـ على ما اعتقد ـ اقرب الى النص الاصلي اذا سرنا على ما يسمى بالامانة اللفظية في الترجمة ، ولقد تعمدت الا اضع من عندي تفسيرات في اقواس، ولكني تحريت حقيقة الاشتقاق في انه لا توجد كلمة : اللفظ وسلامة التركيب في الجملة ، وابتعدت كل البعد عن استخدام الفنون البلاغية المعروفة في الادب العربي ، كما لم احاول جعل السياق دراميا في الحوار على الذوق العربي في الكوميديا ، وهذا لكي اساعد القارئ على الاقتراب من النص الاغريقي اولا ، وهو الذي تدور من حوله مناقشة اليوم •

يلاحظ القارئ الآن في يسر ويتبين

***

الفاني : الا في الترجمة الانجليزية ولا توجد في اليونانية ( فان الاشتقاق من النهار وليس من الفناء ) •

تفعل : لأن الفعل غير العمل والصنع ، فالفعل ما يحدث عن تفكير والعمل ممارسة عن تفكير •

قل لي : وانما نجد القول مرتبطا بالتنازل الادبي او المادي •

ايها : لأنها استخدمت للدهشة والتعجب ولم تكن للنداء الصرف •

تزدري : ليست في الاصل الاغريقي ، لكن التعالي اقرب فليس في المادة ازدراء •

السماويات : ليس في الاصل هكذا وانما نجد الكلمة مصحوبة بكلمة أشياء او كائنات •

بقيت فوق الارض : ليست هكذا في النص وانما كلمة ( أرضا ) المستخدمة كظرف مكان ولها دلالتها الكوميدية الكبيرة •

تجذب : لم يكن هذا المفهوم العلمي قد تبلور بعد في ذلك العصر ، وانما كان الفعل الاصلي يستخدم بمعناه المادي لا المجازي ولا الاصطلاحي •

يمتص : ليس موجودا بالنص •

من جهة : ( في ترجمتي الحرفية ) استخدمت مجازا بما يقابل عندنا اليوم ( بعد اذنك ) •

***

واترك للقارئ أن يلحظ بنفسه مابقي في الزيادات الواردة بترجمتي•

اذن علام يدل هذا؟ انه يدل دلالة اكيدة على ان اي مترجم مهما بلغ فلن يعطينا الكلمة الاخيرة ، يلاحظ ذلك كل من انقطع لدراسة فنون الترجمة بين العرب واليونان ، ويلاحظون اكثر من ذلك ان الترجمة فن وادب وعلم وخبرة طويلةوممارسة مستمرة ، فهي مسالة نامية متعضونة لا تقف عند معيار واحد • ثم ان الترجمة ليست مسالة لغوية بحتة ، وانما نحن نطالب المترجم بالفهم العميق لدراسة فقه اللغتين وتطورهما وتاريخ بيئتهما ومجازاتهما وبديعهما والتفاتات كل لغة منهما وما في ذلك من فنون التورية والكناية والجناس ، ثم نراعي مقتضى الحال الراهنة عند من نترجم لهم في اطار الظروف التي تقتضيها الترجمة فلا نترجم كوميديا بلغة تراجيدية او العكس •

ان الاعتمادات على المعاجم الأجنبية في الانجليزية أو غيرها قد يزيدنا بعدا عن حقيقة اللغة التي نترجم منها ، لأن النقل من لغة إلى لغة ، كما هو معروف ،ينزل بقيمة الجوهر درجة.

لذلك كان الاعتماد على المعجم الاجنبي ينزل بالمعيار اكثر من درجة ، وأحسن شيء في هذا أن نلم بأشتات اللغة الأصلية حتى نستقر على ما يقابلها في لغتنا ، وهذا يدفعنا الى التغلغل والغوص فيلغتنا يوما بعد يوم .

والكلام عن ارستوفان بالذاتمحتاج الى مزيد من الحرص ، فان هذا الشاعر من دون غيره قد استغل اللهجة الأتيكية استغلالا لم يلحقه فيه أحد ، واستخدم من فنون اللفظ والتعبير كل ماكان فيعصره منشحنة، على ألسنة الأحرار والعبيد والاشراف والسوقة والخدم والدهماء والاجانب فمثلا كرسي الولادة المقدس ، الذي فات الزميل الاستاذ كمال ممدوح ، وجعله لا يدري من أين أتيت به في ترجمتي للمسرح ، نجده ساد تلك الفترة واشتهر استخدامه فيالحقيقة والمجاز والتندر ، وهو كرسي أو دكة صغيرة ، وليس وسادة كما ترجم الزميل ، وأحيله الى مراجع أخرى في الحياة الأثينية ابان القرن الخامس قبل الميلاد وأهمها : مجموعة

بل ان كلمة اغاثوس ، بمعنى الفاضل ، وتعتبر من أشرف الصفات فيالحمد والتبجيلالى القرن الخامس قبل الميلاد ، ما لبثت أن حملت مفهوم العباطة والغباء والغفلة في أواخر ذلك القرن ، واصبحتبدورها صفة للتندر لا للتبجيل ، وهكذا نجد اللغات كالعملة تغلو أحيانا وترخص، من عصر لعصر ومن بيئة لاخرى ، والمعاجم هنا لا تستطيع أن تخدم خدمة كاملة .

واخيرا من يستطيع غير رجال الكوميديا أن يتفنن في التلميحات والمجازات والاشارات التي يحملها اللفظ أو العبارة ، وان قلنا الكوميديا فلنذكر اباها أريستوفان • هذا هو الذي جعلني أترجم مسرحياته بعدما أتيح لي من فهم وممارسة للغتين ، وما أتيح لي من تذوقلروح العصرين المتباعدين ، فهو ما يزال مني اجتهاد وحرص على الصدق الفني والادبي في الترجمة ، وازعم أني لن ابلغ الكلمة الاخيرة ، ولن يبلغها غيري ، لكني أسير في أمان وامانة ، وشفيعي الاجتهاد ، ورائدي هو حركة النقد الجادة في بلدي ، فانها حركة ملازمة لعصر البناء الذي نجتازه ، وهي تبشر بالخير كما رأيت في نقد الزميل كمال ممدوح حمدي

## لوحة الغلاف

**ذات الجدائل الذهبية**
للفنان **محمود سعيد**



تعد لوحة ذات الجدائل الذهبية من أشهر أعمال المصور العظيم محمود سعيد ( ٨ ابريل ١٨٩٧ - ٨ ابريل ١٩٦٤ ) رسمها سنة ١٩٣٣، وهى لا تمثل امراة بذاتها، وانما تمثل عالما من الوجود الغريب مزاج من الروح الشيطانية والأنوثة الوحشية السافرة ، ووجه يعبر عن رؤى داخلية ترددت ملامحه بعد ذلك فى لوحات أخرى للفنان حتى لتعتبر ذات الجدائل نموذج الفنان وشيطانة رؤاه . اخرجها فى جو سيريالى غامض مع التزامه متانة التكوين والمعمار البنائى الذى كان من خصائص فنه .

## هدية العدد

**الرأس ( أبى سنبو )**
للفنان **محمد ناجى**
٢٧ يناير سنة ١٨٨١ - ٥ ابريل ١٩٥٦



كان ناجى مع محمود سعيد قطبى التصوير المصرى المعاصر فى عصر النهضة . وقارب بين اسميهما تشابه فى ظروف النشأة فكلاهما ولد بالاسكندرية ، وكلاهما درس القانون ومارس الفن الى جانب وظيفته الرسمية وكلاهما كان له أثره فى الجيل الذى أعقبه .

وقد عنى ناجى بالتراث المصرى القديم فى الفن ، وعالج الموضوعات الريفية والرموز - والاحداث التاريخية على أن من ابرز مراحل ابداعه المرحلة - الحبشية حين سافر فى بعثة فنية الى اثيوبيا واستولى عليه روعة الطبيعة وغنائية الالوان ومشاهد الحياة . وقد صور ناجى الامبراطور هيلاسلاسى كما صور رجال بلاطه والشخصيات البارزة . ولوحة الراس ابى سينبو من لوحات تلك الفترة المميزة انجزها أثناء رحلته سنة ١٩٣٢ وفيها تتمثل خصائص تلك الحقبة من حيث اللون والتكوين.

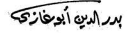
## الغلاف الخلفى

**لوتس مصرى**
تصوير الفنان **عبد الفتاح عيد**



أصبح التصوير الفوتوغرافى فنا مميزا يجمع براعة الكاميرا وحساسية المصور وانفعالاته . والفنان عبدالفتاح عيد من أبرز مصورينا الفوتوغرافيين. تغنى بالطبيعة المصرية وسجل معالمها فى أعماله كما سجل البيئات المختلفة وفنونها الشعبية فى مجموعات رائعة.

وهو الى ذلك مصور ممتاز للآثار وللاعمال الفنية وتعتبر مجموعته من أغنى المجموعات الفوتوغرافية وأكثرها تنوعا اذ هى تسجيل رائع لمصر التاريخ ومصر الفن ومصر الطبيعة .





# الورقة الاخيرة

## لله .. والحرية

رواج كتبه ظاهرة تستوقف النظر وتستوجب البحث والتأمل ، فهو لا يكتب قصصا مثيرة تدغدغ الأعصاب والغرائز الدنيا ، ولا يقدم لقرائه مسليات رشيقة تساعد على « قزقزة » ساعات العمر فيما لا يفيد .. ومع ذلك فهو من أكثر كتابنا الجادين رواجا ، لذلك فقد اقبلت على الطبعة الثانية التى أصدرتها أخيرا « دار الكاتب العربى » لمجموعة مقالاته المسماة « لله .. والحرية » ، أحاول البحث بين السطور عن أسباب هذا الرواج الذى يتعارض عادة — أو هكذا يقال لنا كثيرا — مع الجدية ، ولم يطل بى البحث ، فقد وجدته يقول عن نفسه فى بعض مقالات هذا الكتاب :

**● لكنها الحقيقة تجلجل اليوم فى أربعة آلاف قرية .. فى أربعة آلاف باستيل .. فى اربعة آلاف « سلخانة بشرية » تشوى فيها أبشار الفلاحين بسياط النهب والاستغلال .. ولقد كنت أتصور المآسى الواقعة فى بعض التفاتيش التى نشأت فى جحيمها .. واقول : ليس فى الامكان « أنعن » مما كان ! حتى زرت منذ شهرين قرية ليس بها تفاتيش لكنها منطقة نفوذ لعشرة من المالكين ، فرأيت افتناننا فى الظلم عجيبا ... »( يونيو ١٩٥١ ) .**

**● كاتب هذه المقالات ، واحد من ألوف كثيرة ، من الطلاب الذين لولا ايواء الأزهر لهم ماوجدوا سببا يصلهم بالمعرفة ، ولا طريقا يفضى بهم الى ماهم فيه اليوم من نعمة وخير .**

**● ولقد بايعت التاريخ على الثقة به ، والتعاون معه .**

**فكلما حزبنى أمر أو حومت حولى مشكلة يممت وجهى شطر التاريخ .. أستفتيه واستعير منه النظائر والأشباه .. والحق أنه قلما يكذبنى أو يخدعنى ياصحاب ..**

**● أنا انسان ، لا يكتب بعقله وحده ، وانما يكتب بأعصابه وبقلبه أيضا ..**

**● انى — والفضل لله وحده — كاتب يتحرى الصواب غاية جهده ، فاذا التقى به ، ورأى من واجبه اعلانه ، فلا سبيل اذن — أى سبيل — للهرب ، ولا للكتمان .**

**● ولا نريد ونحن نثبت هنا — مختارين — آراء الذين عارضونا .. بل وشتمونا احيانا ، أن نمن على حرية الفكر بهذا الصنيع .. فالحرية ، هى التى تمن علينا ان القت فى وعينا من سناها**

**المضيء ماجعلنا ندرك قيمة الرأى المخالف ، وجلال الدور الذى يقوم به من يقول « لا » عن بصيرة واخلاص ٠**

ربما كانت هذه هى أهم أسباب رواج مؤلفات خالد محمد خالد وقوة أثر كتاباته فى نفوس قرائه الكثيرين ٠٠ فحين ينشأ الكاتب فى جحيم تفاتيش الاقطاع ، ويشهد عن كثب مايحيق بأهله من عذاب وسعير ، فانه لا يملك ، متى كان ذا فطرة سليمة حساسة كصاحبنا ؛ الا أن يرتبط بالأرض وزارعيها ، وينشغل بقضيتهم ، ويجعل الانتصاف لهم على رأس همومه الفكرية ٠

وحين يؤويه الأزهر ويصله بالمعرفة ، فمعنى ذلك أنه وصله بتراثنا الاسلامى والعربى ، ومن ثم منحه السيطرة المقتدرة على استخدام اللغة أداة كل تعبير أدبى وبيان ، فمتى كان فطنا زكى الفؤاد كصاحبنا ، استطاع أن ينفذ الى لباب الدين والثقافة الاسلامية مطرحا جانبا الكثير من القشور والغيبيات ، بل قد تصل به الفطانة الى حد الثورة على معهده ومعلميه ، كما ثار على الأزهر كل من خرجهم من الفطناء أزكياء الفؤاد ، ابتداء من محمد عبده حتى طه حسين ٠٠ ومظاهر ثورة خالد محمد خالد ممثلة فى الجزء الأول من كتاب « لله ٠٠ والحرية » فى الخطابات المفتوحة التى وجهها عام ١٩٥٤ الى شيخ الأزهر ؛ يطالبه فيها ببعث الحياة فى أوصال المعهد العتيد ٠٠

فاذا لم يطمس التدين العميق تطلعات فكر صاحبه وانطلاقاته برتاج التعصب الصدىء ، وجدناه يطوف الربى والذرارى ؛ بحثا عن الحقيقة ؛ يلتمسها عند مسيحى أو بوذى أو ملحد ؛ فهى الحقيقة والسلام أنى كان مصدرها ؛ والتاريخ سفر حافل لا يكذب مستفتيه متى أحسن الفهم والاستيعاب ٠

أضف الى ذلك تقديسا صارما لدور الكاتب وفعالية الكلمة ، ورحابة صدر تتسع للمخالف قبل المؤيد ؛ ثم أسلوبا حارا متحررا فى اطار الرصانة ، تجتمع لك ـ فيما أرى ـ أهم مقومات الكاتب وأسرار رواجه وقوة تأثيره ٠

وكاتب هذا شأنه قد تختلف معه فى الرأى ، وقد لا تعثر فى مجموع كتاباته على نظرية فكرية أصيلة محددة المعالم والقوام ؛ ولكنك لا تملك مع ذلك ـ متى كنت شريفا ـ الا أن تحترمه وتقدره ، خاصة وأنت تراه ؛ وفى هذا الكتاب المنوع الموضوعات بالذات ؛ يقف دائما مع الخير ضد الشر ؛ ومع السلام ضد الحرب ، ومع الحرية ضد القيود ٠٠ وباختصار مع كل شريف ونبيل ضد كل ماهو همجى ومتخلف ٠

وقلم مثل قلم خالد محمد خالد من الأقلام التى لا ينبغى لها أن تحبس فى نطاق الكتب المحدود مهما انتشر ، بل يجب أن تستفيد منه صحافتنا الاشتراكية ؛ فهو من القلة التى تستطيع أن تقول الحق عن أصالة واقتناع ؛ لا عن هوى واتباع ، ومما لا شك فيه أن كلمة صدق من مؤمن واحد ؛ تعدل آلاف الصفحات التى يسودها مئات المنافقين من محترفى الكتابة ٠

**فؤاد دواره**

